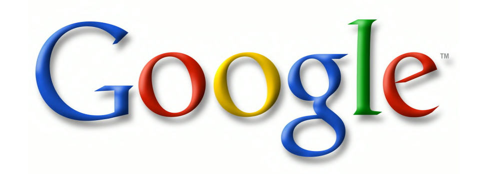
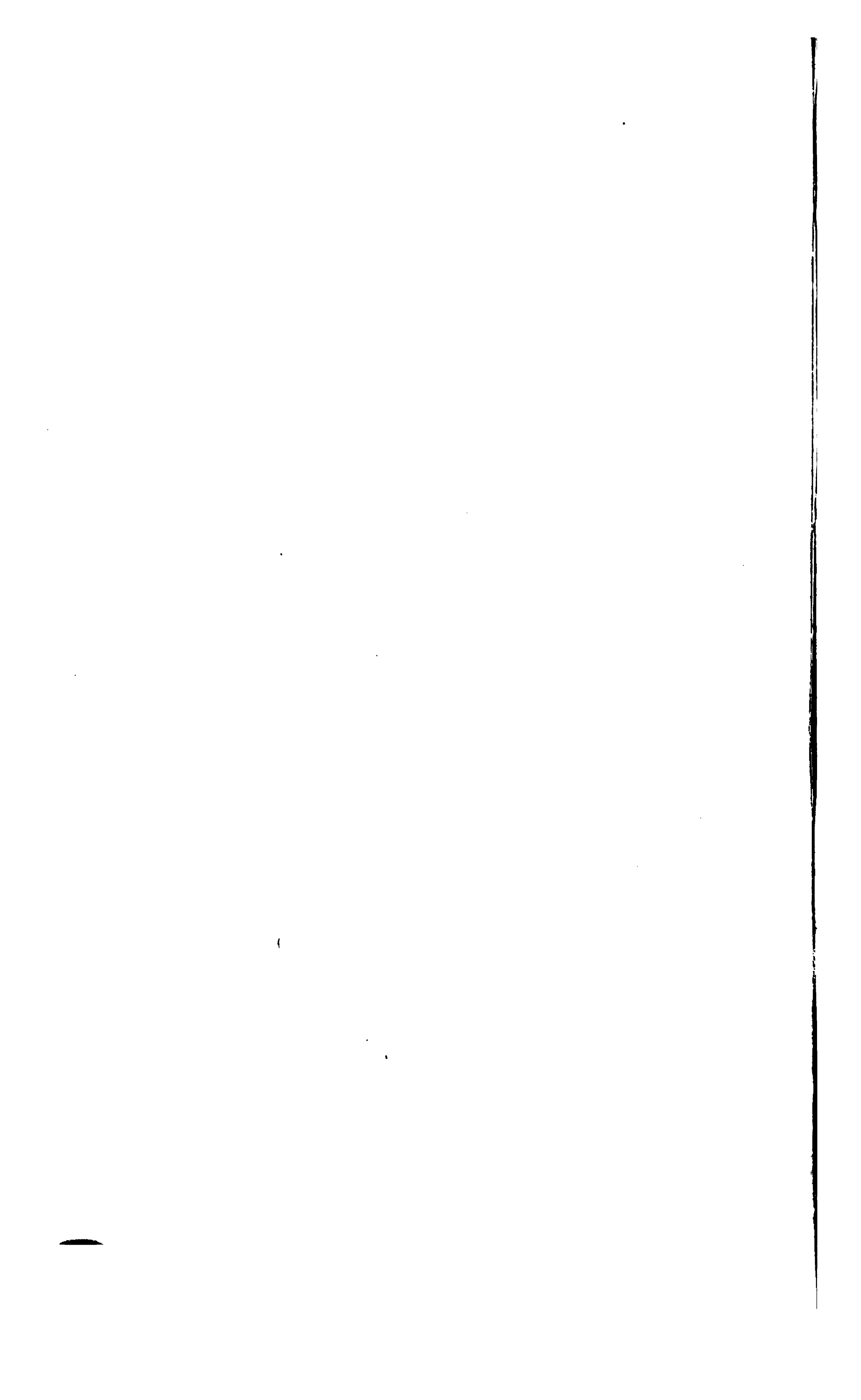




Düsseldorf, Druck von J. Wolf.

Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Dritter Band.

Düsseldorf,
Verlag von Julius Buddeus.
1844.

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Erster Band.

Altchristliche und muhamedanische Kunst.

Düsseldorf,

Verlag von Julius Buddeus.

1844.

Inhalt des dritten Bandes.

Erstes Buch. Erste Regungen der christlichen Kunst. Von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches.

Erstes Buch.

Erste Regungen der christlichen Kunst.

Von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches.

Erstes Kapitel.

Historische Uebersicht.

Die Zeit der Auflösung des weströmischen Reiches ist eine der interessantesten und lehrreichsten der Weltgeschichte; nicht für den oberflächlichen Blick, der hier die ruhig schönen und grossen Gestalten der griechisch-römischen Vorzeit vermisst, wohl aber für eine tiefere Auffassung. Die Posaunen des Gerichts ertönen über den römischen Erdkreis hin, das Feststehende wankt und stürzt, chaotisch mischen sich die Elemente und eine neue Ordnung der Dinge zeigt sich in ihren ersten Keimen. Auch für die Kunst, so wenig bedeutend sie hier erscheint, ist diese Periode wichtiger, als man gewöhnlich zugesteht.

Der Zustand der römischen Welt unter den Kaisern des zweiten Jahrhunderts war im Ganzen ein sehr glänzender; das Reich in alter Gewohnheit des Gehorsams völlig beruhigt, die Wohlfahrt durch regen Verkehr befördert, durch lang erprobte Gesetze, durch regelmässige und sorgsame Verwaltung geschützt, die Sitte

mässig und milde, Kunst und Wissenschaft von den Vorfahren überliefert. Alles schien fest, sicher, wohlthätig. War auch der Thron der Cäsarn nicht immer von so gerechten und weisen Herrschern, wie die Geschlechter der Flavier und Antonine sie hervorbrachten, besetzt, auf die Ruhe des Reichs hatte selbst ein Nero keinen erschütternden Einfluss geübt. Grausamkeit und Laster der Fürsten wirkten nur für ihre Umgebungen, höchstens für die Hauptstadt, verderblich; der Bau des Ganzen stand mächtig und fest, wie sehr auch seine Spitze schwanken mochte.

Aber diese äussere Ruhe war täuschend; schon längst deuteten einzelne, feinere Zeichen auf eine nahende Gefahr und manches edle Gemüth war von bangem Vorgefühl bedrückt. Immer drohender gestalteten sich die Ereignisse. Ein Kaiser, Valerian, fiel in die schmachvolle Gefangenschaft der Parther, unter seinem schwachen Sohne Gallienus zeigte sich die Zwietracht in allen Theilen des Reichs. Während Empörer (die sogenannten dreissig Tyrannen) in den Provinzen hadern, dringen die Gothen bis in das Herz griechischer Sitte, bis nach Asien, wie zum Warnungszeichen zerstören sie das uralte Heiligthum der Diana von Ephesus.

Noch einmal siegte Roms altes Glück, aber jetzt konnte man sich nicht mehr verhehlen, dass der Zustand der Dinge ein gefährlicher sei. Der Zufall, oder der warnende Schrecken welcher die Völker durchzitterte, liess nun eine Reihe von kräftigen und wohlmeinenden Herrschern den Thron besteigen, den siegreichen Aurelian, den erfahrnen, redlichen Tacitus, Probus und Diocletian. Daher wurden Heilmittel mancher Art versucht, um dem Uebel zu steuern; strengere Disciplin der Heere, Aufnahme

von Barbaren in den Sold des Reiches, grosse legislatorische Thätigkeit; dann bald die Vermehrung der Mitregenten, um den Ehrgeiz der Feldherrn in den entfernten Provinzen zu unterdrücken, eine durchgreifend neue Gestaltung der Beamtenhierarchie. Endlich die Verlegung der Residenz von Rom nach Byzanz, bald darauf die Trennung beider Theile des Reichs. Auch Constantins Begünstigung des Christenthums und selbst Julians Abfall gehören in die Reihe dieser Versuche. Allein vergebens, die Wucht des ungeheuren Gebäudes spottet der schwachen Stützen; immer sichtbarer lösen sich die Fugen, langsam und majestätisch neigen sich die Massen, bis endlich wenigstens der eine Theil krachend einstürzt und weit umher die Welt mit seinen Riesentrümmern bedeckt.

Grade diese vergeblichen Versuche, das Reich zu erhalten, machen das Schauspiel seines Sturzes so tief ergreifend. Nicht die Barbaren haben Rom überwunden; Cäsars Legionen hätten sie leicht zurückgehalten. Nicht die Laster und Verbrechen blutdürstiger Tyrannen oder thörichter Jünglinge auf dem Throne untergruben die Macht des Reichs; was Menschen verdarben, hätten Menschen wieder herstellen können. Hier scheiterte das redlichste Bemühen; das Verderben kam heran wie eine Naturkraft, gegen welche Geist, Einsicht und Tüchtigkeit nichts vermögen. Rom fiel, weil sein Schicksal vollendet war, weil die Seele, die den gewaltigen Körper belebt hatte, abstarb. Alles Menschliche besteht nur durch begeisterten, zuversichtlichen Glauben. Sobald dieser wankt, verschwindet die Kraft des sichern Entschlusses, die Handlungen werden ohne Wärme und Eifer ausgeführt, die Gebräuche gedankenlos und matt beibehalten. Das Leben weicht allmälig aus dem körperlichen Dasein

des Volks, seine Glieder sterben ab und der Egoismus greift, wie eine zerstörende Krankheit, ungehindert um sich. Der Verfall des römischen Reichs hatte seinen Grund in den Schicksalen der Religiosität.

Von Anfang an waren die Römer nichts weniger als spröde oder ausschliessend in Beziehung auf den theologischen Inhalt der Religion. Schon die Etrusker hatten sich den griechischen Mythen leicht zugänglich bewiesen, die Römer identificirten ihre einheimischen Gottheiten ohne Schwierigkeit mit den griechischen. Jene heidnische Toleranz, welche die Religion als ein gemeinsames Erbtheil des menschlichen Geschlechts ansieht und die Götter anruft, welchen Namen sie auch führen mögen, war bei ihnen noch grösser als bei den Griechen. Die Religion bestand wesentlich in der Bereitwilligkeit der Verehrung, und die Toleranz, man kann vielleicht sagen die Gleichgültigkeit, gegen den Inhalt der Mythen und gegen die Namen der Götter war sogar ein Ausfluss der Frömmigkeit. Daher waren ihnen die Religionen, welche im Besitz eines wahren Glaubens zu sein behaupteten und deshalb den Andern die rechte Religiosität absprachen, wie die jüdische und später die christliche, unverständlich und als menschenfeindlich und atheistisch verhasst. Die Beziehung der Religion auf das Leben und auf die Moral rief zwar zur Zeit der Republik Verbote gegen Mysterien und fremde Religionen hervor. Aber auch die römische Moral war, wie wir gesehen haben, mehr auf die äussere Erscheinung als auf das Innere, mehr auf Würde als auf Gefühl gerichtet, die Rücksicht auf die Erhaltung des Staats lag dabei wesentlich zum Grunde. Wenn wir die Schriften der Römer selbst aus der republikanischen Zeit betrachten, so finden wir schon

damals bei den Gebildeten den Glauben an die Realität der Götter völlig erschüttert. Die griechischen Philosophieen, welche sie auf einer viel frühern Stufe ihrer Entwickelung empfingen als die war auf der sie bei den Griechen selbst entstanden, nahmen vermöge des praktischen Sinnes der Römer bei ihnen viel deutlicher die Gestalt moralisch-religiöser Systeme an, neben welchen die Volksreligion als etwas bloss Conventionelles erschien. Dass sie dennoch den Göttern opfern konnten, ohne ein Gefühl von Heuchelei, ist nur aus jener heidnischen Auffassung des religiösen Elements, und aus einer moralischen Ansicht, für welche der äussere Schein etwas sehr Wichtiges und Heiliges war, zu erklären. Daher kam es denn auch, dass diese Freigeisterei der Gebildeten auf die Religiosität des Volks eigentlich keinen Einfluss hatte. Sie blieb in der Verstandesregion und liess das Herz unberührt. Das Wesentliche war den Philosophen und den frommen Verehrern der Götter gemeinsam: der Glaube an eine göttliche Ordnung der moralischen Welt, an eine Heiligkeit des Staats, an eine Verbindung der Völker unter der Herrschaft der Civilisation und des wenn gleich ziemlich äusserlich aufgefassten Rechtsbegriffs. Ein egoistisches Element war dann freilich auch darin und verlieh diesem Glauben eine höhere Wärme. Jene altitalische Fortuna, welche sich zur Roma gestaltete, war die eigentliche Göttin des römischen Volks. So lange es auf die Erweiterung des römischen Reichs, dann unter den ersten Kaisern auf die gute Verwaltung desselben ankam, war dieser Cultus noch ein höchst begeisterter. Die Begeisterung erlosch, als das Werk vollbracht, als keine Eroberungen mehr zu machen, als auch die Leiden und Zweifel der ersten

Kaiserregierungen vorüber waren. Die vortrefflichen Fürsten aus dem flavischen und antoninischen Geschlechte brachten dann noch die Frage der Verwaltung zur Vollendung und der Geist musste sich nun auf etwas anders richten. Die griechische Religiosität war der römischen freilich sehr verwandt, aber doch abweichend; auch sie hatte zunächst eine äussere sittliche Ordnung im Auge, aber dies Aeusserliche war nicht so entschieden der hauptsächlichste Gesichtspunkt. Die innere Schönheit des Menschen, etwas Idealeres und Allgemeineres schwebte ihr vor. Ihre Sittlichkeit hatte auch nicht den Schein des Conventionellen, sondern machte auf Natürlichkeit Anspruch. Ueberdies hatte die griechische Weltansicht, als die Römer mit ihr in nähere Berührung kamen, schon jene nationale und politische Beziehung mehr verloren, das allgemein Menschliche war deutlich hervorgetreten, und jene asiatischen Lehren von einer Natureinheit hatten Eingang und Ausbildung gefunden. Je mehr nun römische und griechische Auffassung sich verschmolzen, je mehr die praktische Richtung der Italier sich der freiphantastischen Mythen und Philosopheme der Griechen bemächtigte, desto mehr musste man fühlen, dass jene äussere Weltordnung nicht das Höchste sei. Man erkannte in ihr einen blossen Schein, man suchte nach dem Wesen, das dahinter verborgen sein musste. Die Aufgaben und Zweifel, welche früher nur als müssige und geistreiche Unterhaltung die edeln Römer beschäftigt hatten, wurden nun eine Herzensangelegenheit des Volks. Die Gemüther wurden beunruhigt, geängstet; zweifelnd an den alten Göttern, suchten sie neue, mehr verheissende. Wie schon früher Alexandrien, so wurde nun Rom in viel grösserem Maassstabe und mit viel tieferer Wirkung der

Sitz einer Vermischung aller Religionen. Was damals in philosophischen Secten vorgearbeitet war, fand Eingang in das Volk in religiöser Gestalt. Jeder Schwärmer, jeder Priester entarteter orientalischer Traditionen wurde nunmehr gern gehört und bildete sich gläubige Anhänger. Die Götter aller der Länder, welche das römische Schwert besiegt hatte, schienen sich aufzulehnen, und ihren natürlichen Boden verlassend das ganze Reich ihrer Herrscher in Besitz zu nehmen. Wie sehr die Bacchischen Lehren um sich griffen, sahen wir schon an den Darstellungen der Sarkophage. Aber auch die ägyptischen Mysterien der Isis und des Serapis, schon frühe in Rom bekannt, wurden nun eifriger gesucht; der Dienst des persischen Mithras verbreitete sich bis unter die gallischen und germanischen Legionen, wie die zahlreich vorgefundenen Denkmäler unsrer nordischen Länder beweisen. Syrischer Sonnencultus kam schon durch Septimius Severus in die Hauptstadt, endlich sogar ein Priester desselben, Heliogabal, auf den Thron. Daneben aber griffen mysteriöse Lehren um sich, die an den einheimischen Cultus sich anschlossen und einen oder den andern der hellenischen oder italischen Götter zum Pantheos, zum Allgotte, als Haupt der andern Götter erhoben. Auch dies war eine Wirkung jener asiatischen Lehren.

Die griechischen Göttersagen, wenn auch aus religiösen Darstellungen des Naturlaufs entstanden, hatten durch die dichterische Phantasie der Griechen das Gepräge dieses Ursprungs ganz verloren. In jenen asiatischen Lehren dagegen sind diese Naturanschauungen nur schwach verhüllt, und zwar sind es stets solche, welche auf das Leben der Natur im Ganzen hindeuten;

sie beziehen sich meistens auf das Verhältniss der befruchtenden Sonne zur Erde. Sie führten daher im Gegensatze gegen die individualisirte Mannigfaltigkeit der griechischen Götter auf eine allgemeinere, grössere Einheit, auf das All der Natur hin, und näherten sich in ihrem Resultate jenen andern phantastischen Schwärmereien, in welchen die persönlichen Götter zu einer All-Einheit verschmolzen wurden. Eine zweite Eigenthümlichkeit dieser Mythen ist, dass die Gottheit darin nicht, wie die griechischen Götter, in ungetrübter Seligkeit und Heiterkeit erscheint, sondern auch als leidend aufgefasst wird, wobei denn eine mythische Verhüllung oder wenn man will Erklärung des winterlichen Absterbens der Natur zum Grunde liegt. So wurde in der ägyptischen Priesterlehre der Sonnengott Osiris getödtet und zerstückelt, so war Adonis, den die Griechen zum Helden einer rührenden Sage gemacht hatten, in den asiatischen Geheimlehren nur eine andere Personification des Sonnengottes, dessen Verschwinden mit ausschweifender Klage, dessen Wiederfinden mit Freudenfesten gefeiert wurde. Auch dem wenig bekannten Mythus des persischen Mithras scheint eine Anspielung auf das Erdleben im Kreise der Jahreszeiten zum Grunde gelegen zu haben. Die Bilder zeigen uns Mithras als einen schlanken Jüngling in persischer Tracht, welcher auf einem hingesunkenen Stier kniet, ihn mit einem Dolche durchbohrt, während manche Zeichen des Thierkreises, auch wohl die Bilder von Sonne und Mond ihn umgeben. Ohne Zweifel war in diesen Lehren, wie ja die Natur selbst in dem Laufe der Jahreszeiten ein Absterben und eine Wiederbelebung zeigt, die Todesklage nicht ohne eine Hoffnung auf ein Wiedererwachen. Wir sehen daher in

ihnen manche Anklänge an Gedanken, welche in der christlichen Offenbarung ausgesprochen sind; die Einheit der göttlichen Natur, das Leiden oder Sühnopfer, die Unsterblichkeit der Seele. Aber das was im Evangelium mit bewusster Klarheit und ruhiger Zuversicht geboten wird, war dort in trüber Mischung mit sinnlichen Elementen und mit einer beängstigenden Unsicherheit gelehrt. Daher verband sich mit diesen Geheimlehren auch die Sucht nach Zaubermitteln, nach Amuleten und Wundern, die Furcht vor dem Einflusse feindlicher Mächte. Die alte Vorliebe der italischen Völker für Zeichendeuterei und Wahrsagerkünste, die selbst in den hellsten Tagen römischer Bildung nicht ganz erloschen war, wallfahrtete gleichsam über das heitere Griechenland fort in den Orient, um hier an den schwülstigen und unklaren Bildern vorzeitlicher Traditionen neue Nahrung zu finden. Jene hellenische Richtung, sich alles in bestimmter Begränzung und in klaren Umrissen individualisirt und gestaltet zu denken, wich immer mehr der wilden, phantastischen Vorstellungsweise des Orients, in welcher aus dem Grundgedanken einer Ureinheit die Erscheinungen flüchtig und wechselnd aufsteigen und wieder versinken, wo keine dem Auge sich deutlich und bleibend darstellt und zu voller Gestalt sich ausbildet.

Der Kunstsinn litt unmittelbar durch diese religiösen Verirrungen. Hässliche Gestalten aller Art, widerliche Ausgeburten der ungeregelten wilden Phantasie der Orientalen mit abendländischer Bestimmtheit aufgefasst, wurden in diesen Mysterien verehrt, und in kleinern Bildern oder auf Gemmen verbreitet. Indem man sich von den heitern, lebensfrohen Gestalten der Götterbilder abwendete, wurde das Dunkle und Schauerliche für bedeutsam, das Fratzen-

hafte für kräftig gehalten; das Auge gewöhnte sich an das Unnatürliche, weil man es mit dem Uebernatürlichen verwechselte.

Die Tempel der Götter wurden leer, und auch die, welche vor den Altären knieeten, dachten sich den Gott nicht mehr unbefangen in seiner mythischen Gestalt, sondern suchten unter derselben ein Verborgenes, Höheres, Inneres. Die ruhige Hingebung und Liebe, die unbefangene Freude an der Schönheit war nicht mehr; der Sinn für diese wurde nicht mehr geübt.

Diese veränderte Richtung des Volksglaubens war vielleicht eine tiefere, aber dennoch wirkte sie auf die Sitte verderblich. Jene alte mannhafte Tugend, die Anhänglichkeit an das Vaterland und seine Gesetze, die Ehrbarkeit und Mässigung der alten Römer, sie alle beruhten auf demselben Glauben an die Würde und Schönheit der äussern Erscheinung, welcher die Götter gebildet hatte. Mit diesem Glauben zugleich verschwand ihre Bedeutung und es fehlte nun an einer festen Richtschnur des Handelns; Klügeleien und Willkür traten an die Stelle eines ehrwürdigen Herkommens, das gegenseitige Vertrauen schwand, die Bande der Pflicht und der Liebe lösten sich, und das Bewusstsein innerer Unsicherheit lähmte überall die Kraft der That. Daher denn Schwäche und Halbheit, daher unglücklich gewählte, verderbliche Mittel, und allmälig immer mehr Missverhältnisse, Unmuth und Unwillen. Auch der thörichte Stolz auf die Verdienste der Vorfahren wirkte verderblich. Das edle Selbstgefühl, das aus dem Bewusstsein eigner Kraft und Würde hervorgeht, ist erhebend und treibt zur Tugend an, der Hochmuth auf angeerbte und unverdiente Vorzüge erschlafft die Gemüther. Daher

gaben sich denn die Nachkommen der edeln Häuser Roms der schimpflichsten Weichlichkeit hin. Neuen Geschlechtern und barbarischen Miethstruppen den Krieg und die Herrschaft überlassend, prahlten sie mit den eiteln Zeichen ihrer Würde, mit der Ueppigkeit des Mahls und der Tracht, füllten ihre Zeit mit der leeren Freude an Thierspielen und den Leistungen der Tänzer, und eine Seefahrt in der Bucht von Bajä, mitten unter ihren kostbaren Landhäusern galt für eine gefahrvolle, wichtige That *).

Die Geschichte dieses Verfalls der alten Welt giebt ein trauriges Bild für den, der ihre schönere Zeit mit Bewunderung betrachtet hat, und nun alles so verändert sieht. Dieselbe Sprache, aber wie gemissbraucht; dieselben Namen, aber von wie unwürdigen Enkeln geführt, dieselben Gebräuche, aber wie so ganz ihrer eigentlichen Bedeutung beraubt! Allein nur eine einseitige Betrachtung nimmt bloss das Betrübende in diesem Bilde wahr, da es auch höchst Erfreuliches gewährt. Mitten unter diesem Verfall der alten Sitte drangen die ersten Keime eines höhern Zustandes aus dem Boden hervor. Das Christenthum begann die Welt zu durchbilden. Man hat darüber gestritten, ob das Christenthum diesen Verfall herbeigeführt habe, mit einem offenbaren Missverständnisse auf beiden Seiten, sowohl von denen, welche ihm eine solche Wirkung zuschrieben, als von ihren Gegnern, welche sie mit Entrüstung verneinten; denn es wäre kein Vorwurf, das Reich der heidnischen Welt gestürzt und ein Höheres an seine Stelle gesetzt zu haben. Beide Theile sind nicht ganz im Unrecht. Absichtlich und gradezu wirkte natürlich das Christenthum zum Umsturz

*) Ammian. Marc. l. 14. c. 6. l. 28. c. 4.

des Reiches nicht mit, wohl aber mittelbar, indem es manche Gemüther und zwar oft die tiefsten und besten dem heidnischen Staate entzog. Der neuen Lehre flossen grossentheils die Lebenssäfte zu, deren der siechende Körper des römischen Reichs bedurfte, die aber doch in ihm nicht mehr im gesunden Umlaufe waren. Alle jene verirrten religiösen Bestrebungen waren eine Folge davon, dass man nicht mehr an die alten heidnischen Götter glaubte, dass der Sinn über ihre natürliche Aeusserlichkeit hinaus in das Höhere und Innere hineinstrebte. Sie waren daher alle aus einem wahren, begründeten Bedürfnisse der Gemüther hervorgegangen, so einseitig, willkürlich und selbst lasterhaft sie auch ausgebildet würden. Nur das Christenthum vermochte die Sehnsucht, aus welcher sie entstanden, wahrhaft zu befriedigen, und wirklich erhielt es so manche seiner Jünger aus den Schulen der Philosophen und aus den Weiheplätzen der Mysterien *). Diese Sehnsucht untergrub die Römerwelt, nicht das Christenthum. Aber freilich ihm kam der Verfall des Reichs zu Statten, auf seinen Trümmern erst sammelte sich frische Erde, in welcher die Saat gedeihen konnte. Jenes, in Beziehung auf die Formen des Alterthums betrübende Schauspiel hat daher auch seine erhebende Seite, es zeigt den Sieg des Christenthums.

Freilich war aber dieser Sieg kein schneller, er führte nicht sogleich zu den schönsten Resultaten, vielmehr musste eine Reihe von Jahrhunderten vorübergehen, bevor das Christenthum sich seines Sieges unbedingt erfreuen durfte. Man nimmt gewöhnlich die Regierung

*) Nonnus, im 4. Jahrh. in Aegypten, der Verfasser einer metrischen Umschreibung des Johanneischen Evangeliums schrieb auch Dionysiaca. Schröckh, Kirchengeschichte B. 7. S. 93.

Constantin des Grossen als eine entscheidende Gränze der heidnischen und christlichen Aera an, weil er zuerst das Kreuz auf seine Fahnen pflanzte und die christlichen Kirchen öffnete. Allein, wenn man auf die innere Umwandlung der Denkungsweise sieht, können wir hier eine solche Gränze nicht finden. Schon vor ihm hatte sich unvermerkt manches Christliche in die römischen Verhältnisse eingedrängt und sie modificirt, und nach seiner Zeit wuchs diese Einwirkung des christlichen Geistes keineswegs so schnell und bedeutend, dass man schon jetzt eine grosse Veränderung wahrnehmen könnte.

Vielmehr bildet diese ganze Periode, ungeachtet der verschiedenen, widerstrebenden Elemente des heidnischen und christlichen Geistes, die in ihr wogten, in Beziehung auf das geistige Leben, auf Stimmung und Richtung der Gemüther dennoch ein Ganzes, einen untrennbaren Verlauf, in welchem der Verfall der antiken Weise und die Förderung des christlichen Sinnes oder doch verwandter, wenn auch entarteter Gefühle gleichmässig fortschritten. Denn Keiner vermochte sich den Einflüssen dieser christlichen Richtung ganz zu entziehen. Deutlich sehen wir dies an den Vertheidigern des Heidenthums, an den neuplatonischen Philosophen, welche den alten Göttergestalten andre Gedanken unterzulegen versuchten und ihre Vielheit auf eine innere Einheit göttlichen Lebens zurück deuteten, an dem Kaiser Julian, dem Abtrünnigen, welcher dem ihm verhassten Christenthume seine moralische Kraft, seine Liebesäusserungen und Wohlthätigkeit zu entlehnen strebte *). Aber ebenso waren auch die Christen,

*) Noch deutlicher sehen wir diese Mischung des Heidnischen und Christlichen bei denen, welche keiner beider Lehren mit Eifer anhingen. So bei dem Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus. Dass

wenigstens in ihrer Mehrzahl, nicht ganz von einem Ueberreste heidnischen Geistes frei. Jene christlichen Gemeinden, wie sie sich unter dem Drucke der Verachtung und der Verfolgung ausbildeten, gehören zu den schönsten Erscheinungen. Hingebende Frömmigkeit, Glaubensmuth, unerschütterliche Festigkeit, dann wieder die Sittenreinheit, der brüderliche, milde Ton, der sich in ihnen bildete, die Anhänglichkeit an die Genossen der Liebesmahle, an die stille Häuslichkeit der Familie, alle diese Züge zusammen geben ein erfreuliches und nachahmungswürdiges Bild. Aber in seiner Reinheit konnte dieser christliche Geist nur so lange bestehen, als er sich einsam und abgesondert von dem öffentlichen Leben hielt; bei jedem Heraustreten musste er sich heidnischer Sitten und Gesetze bedienen und dadurch in Zwiespalt mit sich gerathen. Für die Gestaltung eines eigenen Staates, eigner öffentlicher Verhältnisse war er noch nicht reif, wie dies die Geschichte nach der Anerkennung des Christenthums durch Constantin nur allzu deutlich zeigt.

Neben der stillen Wirksamkeit des neuen Geistes in der Verborgenheit christlicher Familien und Zusammenkünfte, wogte das äussere Leben in buntester Verwirrung. Schon die Mischung der Völker liess eine Einheit der Sitte nicht mehr aufkommen. In Rom selbst sah man den weiten Talar des Orientalen, den kurzen Rock

er nicht Christ war, geht aus den Vorwürfen, welche er an mehreren Orten den Christen macht und mehr noch aus dem Lobe, welches er dem abtrünnigen Julian freigebig ertheilt, deutlich hervor. Dennoch scheint er an Einen Gott zu glauben (Erat tamen pro nobis aeternum Dei coelestis numen. lib. 25. c. 7.), und dem Christenthume, wenn es nur einfach gehalten würde, nicht abgeneigt zu sein (Christianam religionem absolutam et simplicem anili superstitione confundens, sagt er von dem Kaiser Constantius lib. 21. c. 16.).

und das Beinkleid des hoch aufgeschossenen, langhaarigen Germanen neben der Toga und Tunica der Eingebornen. Und auch diese hatten manches Fremdartige und Phantastische angenommen, die Mode begann schon ihre launenhafte Herrschaft zu führen *). Ebenso waren denn auch neue Sitten mit der Ueppigkeit einer alten Civilisation gemischt. Die letzte Spur jener frühern Mässigkeit war gewichen, man bewegte sich nur in den Extremen, in geistiger Absonderung oder im sinnlich Schwülstigen. Nicht bloss die schönen Zeiten republikanischer Einfachheit, wo der Bürger nur mit dem Bürger verkehrte, waren längst vorüber, auch die grossartige Einheit der römischen Herrschaft, wo der ganze Erdkreis von derselben Bildung durchdrungen war, gehörte schon der Vergangenheit an. Die Aufgabe und das Ziel des Lebens stand nicht mehr klar vor den Gemüthern, und konnte nicht mehr zu genialer, kräftiger Ausführung begeistern. Die grossen Erscheinungen der Vorzeit, die Scipionen und Catonen, Cäsar und Augustus, die Heroen der Vaterlandsliebe und der Freiheit, und selbst die des Ehrgeizes und der Herrschsucht kehrten nicht wieder; so klare in sich abgerundete Gestalten entstanden nicht

*) Man trug z. B. Kleider von künstlich gewebtem Stoffe mit einem durchsichtigen Einschlage, welcher, wenn das Licht bei den Bewegungen des Armes durchschien, Gestalten von Thieren bildete. Amm. Marc. lib. XIV. c. 6. Eine Eisenrüstung, durch leicht bewegliche Schienen sich dem Körper anschmiegend, eine persische Tracht, war bei den kaiserlichen Garden in Gebrauch; „ut Praxitelis manu polita crederes simulacra, non viros.“ eod. XVI. 10. Selbst der Beschützer des Christenthums, Constantin, huldigte dem barbarischen Geschmack der Zeit; die Geschichtschreiber schildern und sein heidnischer Nachfolger Julian bespöttelt, dass er sich durch die Pracht seines Anzuges, das golddurchwirkte Kleid, die Hals- und Armbänder, durch die Menge der Perlen, die man selbst an seiner Fussbekleidung wahrnahm, auszeichnete. Gibbon. Kap. 18.

mehr. Selbst für Ausübung der Tugenden eines Regenten war der Boden zu schlüpfrig geworden. Weder dem Julian, obgleich er Gegner des Christenthums war, noch dem Theodosius kann man Seelengrösse absprechen, aber es drängte sich überall ein Zug des Gekünstelten, Absichtsvollen oder des Gewaltsamen ein, welcher die freie Entwickelung der Charaktere nicht gestattete. Günstiger und einfacher war unstreitig die Aufgabe christlicher Bischöfe und wirklich zeigen sich unter ihnen wahrhaft erhebende Erscheinungen. Aber auch hier liess es der Streit über tiefsinnige Dogmen und die Unsicherheit über das, was zur Erreichung des fernern Zieles nöthig war, selten zu einer wahrhaft grossartigen Ausbildung des Charakters kommen. Ueberall war die Macht der Umstände stärker als die Kraft des Willens. Das launenhafte Glück spielte ein freieres Spiel, seine Kronen vertheilte es nach Gunst; sie waren nicht mehr das Ziel und der Preis des Würdigen, des Beharrlichen, sie sassen auch lose auf dem Haupte und waren ein zweideutiges Geschenk. Elend und Tod gränzten nahe an die Pracht des Palastes. Die Hand bebte zurück vor dem Diadem so vieler Mörder und Gemordeten, Mancher verschmähete die Herrschaft, oder entsagte ihr, nachdem er sie gekostet. Die menschliche Kraft war schwach, der Zufall mächtiger geworden. Das Auge wurde auf sein buntes Spiel aufmerksam, es regte sich ein Sinn des Abenteuers und der Kühnheit, der Vorbote des künftigen Ritterthums. Die Sage sammelte Stoffe, deren sich der romantische Geist der spätern Jahrhunderte leicht bemächtigte.

Bei diesem unruhigen Treiben verlor der Sinn die Fähigkeit sich in einfachen Gestalten und klaren Umrissen auszusprechen und zu empfinden. In jedem Worte

der Schriftsteller dieser Zeit werden wir es gewahr. Die klassischen Formen der Vorzeit konnte man wohl bewundern, aber selbst in der Nachahmung zerstörten bizarre Wendungen den Vers, gehäufte übertriebene Beiwörter die Prosa. Der Sinn war auf das Wunderbare und Gewaltige gerichtet, dem doch die Lage der Dinge nicht entsprach; man gefiel sich in schweren, schwülstigen Formen, und verliess durchweg das Natürliche und Einfache. Daher die unzeitige Einmischung von Metaphern und Citaten, die Häufung fremdartiger und neugebildeter Wörter, endlich die ungehörige Herbeiziehung allgemeiner Betrachtungen bei den einfachsten Gegenständen, deren Begründung aus den nächsten und bekanntesten Rücksichten hervorgehen musste. Besonders auffallend ist dies bei den Gesetzen, wo dem Befehl, der seiner Natur nach kurz sein müsste, stets die weitläuftigsten Gründe vorausgeschickt sind. Dennoch wusste die vielgestaltige Literatur auch aus diesen Zeichen des Verfalls noch einige Vortheile zu ziehen. Schon Lucian, der Zeit nach der vorigen Periode angehörig, verdankte die Schärfe seines Witzes und die Anmuth seiner Laune zum Theil diesen Zuständen. Recht eigentlich aber charakterisiren sie sich in dem bunten, mährchenhaften Roman, der jetzt zuerst beliebt wurde, während gleichzeitig und im schroffen Contraste zu diesen phantastischen Dichtungen, die einfachen erhabenen Hymnen christlicher Dichter entstanden.

Die bildende Kunst besitzt diese Gewandtheit nicht; ihre Aufgabe ist eine strengere, welche dem Zeitgeist weniger Concessionen machen darf. Wir sehen daher in ihren Leistungen den allgemeinen Charakter der Zeit, das Unsichere und Nebelhafte, den Wechsel der Erscheinungen, die Schärfe der Contraste, die schwülstige Pracht

und die nüchterne Einfachheit auf eine ungünstigere Weise hervortretend *). Indessen leiden die verschiedenen Künste

*) Die frühern Bearbeiter der Kunstgeschichte geben meistens andre Gründe für den Verfall der Kunst an, sie suchen die Ursachen in einer Vernachlässigung richtiger Kunstprincipien, in dem Mangel oder der Nichtbeachtung guter Vorbilder oder in einer fehlerhaften, gewissenlosen Praxis. Man findet diese Gründe gut zusammengestellt und kann sich von ihrer Unhaltbarkeit am Besten überzeugen bei einem Schriftsteller, der selbst noch dieser Ansicht zugethan ist, bei Emeric David, Histoire de la Peinture au moyen age. Paris 1842. Der Verf. (geb. 1755. † 1839) hatte diesen übrigens mit sehr fleissig gesammelten Notizen ausgestatteten Aufsatz bereits in den Jahren 1811 und 1812 geschrieben. Er leitet den Verfall her theils aus der Zerstörung heidnischer Bildsäulen in Folge der Anordnungen christlicher Kaiser, theils aus den falschen Kunstlehren, namentlich des Seneca und des Apollonius von Tyana, welche die Künstler von einem gründlichen Studium der Natur abhielten, theils endlich aus der Gewinnsucht, welche die Jünger der Kunst in die Schulen solcher Meister führten, welche sie schnell malen lehrten. Allein alle diese Gründe sind theils thatsächlich unrichtig, theils untergeordneter Art. Die Edicte der Kaiser, welche die Zerstörung heidnischer Tempel und der darin aufgestellten Götterbilder geboten, gingen eben nur auf die Aufstellung der Letzten zur Anbetung; waren die Statuen aus den Tempeln entfernt und an einem andern Orte aufgestellt, so blieben sie unangefeindet. In Constantinopel fanden sich noch bis zur Zeit der Kreuzzüge sogar Götterbilder auf öffentlichen Plätzen und Theodorich rühmt in einem seiner Edicte (Cassiod. Var. lib. VII. form. 13.) den populus copiosissimus statuarum, den man in Rom sähe. An Vorbildern alter Kunst fehlte es daher nicht. An Principien war auch die schönste Zeit griechischer Kunst arm und die rhetorischen Sätze des Seneca und Apollonius waren nicht gefährlicher als manche Sätze des Plato. Auch führt der Verf. selbst (p. 15) eine ganze Reihe von Aussprüchen und zwar christlicher Kirchenväter derselben Zeit an, welche grade auf die Natur als das Vorbild der Kunst hinwiesen. Indessen sind auch diese Aeusserungen nur rhetorischer Art, beiläufig, ohne innere Beziehung auf die Kunst vorgetragen und ebenso einflusslos wie jene. Endlich ist der Vorwurf den ein andrer Schriftsteller (Libanius) den Malern seiner Zeit macht, sie hätten den grossen Zulauf von Schülern dem Umstande zu verdanken, dass sie sie schnell zu malen unterwiesen, nicht minder eine rhetorische Phrase. Sie schliesst sich daran an, dass die Schulen der

dadurch nicht in gleichem Maasse und die wenig befriedigende Erscheinung, welche sich auf den ersten Blick darbietet, enthält doch bei längerer Betrachtung manche ansprechenden Züge eines neu erwachenden Geistes; auch hier unter den Trümmern des Verfalls Vorzeichen eines neu aufkeimenden Lebens.

Philosophen verlassen seien, und kann daher ebensowohl die Bedeutung haben, dass die Malerei (nach der Meinung des Philosophen) leichter erlernt werde, als die Philosophie. Jedenfalls wären alle diese Ursachen, wenn sie auch für richtig gehalten werden müssten, nur secundäre, sie wären wirkungslos geblieben, wenn noch Liebe zur Kunst geherrscht hätte, wenn diese noch die Aufgabe des Zeitalters gewesen wäre. Sie erklären daher nicht, weshalb und in welcher Weise sie dieses zu sein aufhörte.

Zweites Kapitel.

Die Architektur in der Zeit des Verfalls.

Die Tempel der Götter bestanden in unerschütterter Festigkeit, neue Eroberungen, welche mit römischen Bauten zu versehen gewesen wären, wurden nicht gemacht. Dennoch fehlte es an Aufgaben der Baukunst, in welchen sie mit der Pracht des frühern Zeitalters wetteifern konnte, keineswegs. An mehreren Stellen sind uns umfassende Werke übrig geblieben.

Zunächst sind hier die Ueberreste zweier Städte des Orients zu erwähnen, welche wenigstens zum Theil in dieser Periode entstanden sein mögen, und auch so weit sie älter sind, dennoch dem Styl dieser Zeit nahe stehen. Es sind dies Heliopolis und Palmyra. Heliopolis oder Baalbek in Syrien, war der alte Sitz der Verehrung des Sonnengottes, des Jupiter-Helios. Wie ich schon oben anführte, gewann dieser Cultus unter Septimius Severus, dessen Gemahlin aus diesen Gegenden stammte, Einfluss in Rom. Unter seiner Regierung, oder

der der nächsten Nachfolger werden daher die prachtvollen Bauten ihren Anfang erhalten haben, unter deren Trümmern die eines grossen Tempels mit zwei gewaltigen Vorhöfen, eines kleinern und eines runden Baues wichtig sind. Hier finden wir denn schon manche eigenthümliche Abweichungen von dem frühern römischen Style. Der erste Vorhof des grossen Tempels hat die auffallende Form eines Sechsecks. Beide Tempel sind in länglich rechtwinklicher Form, im Aeussern mit einem Peristyl, im Innern der grössere mit freistehenden Säulen, der kleinere mit Halbsäulen. Dieser hat im Hintergrunde eine Tribune, zu welcher man auf mehreren Stufen gelangt, ähnlich dem hohen Chor christlicher Kirchen. Der runde Tempel ist noch ungewöhnlicher, indem seine Vorderseite einen gradlinigen, viersäuligen Portikus hat, und vier andre Säulen in weiten Zwischenräumen den Rundbau umgeben, ohne einen Umgang zu bilden, indem der hohe Unterbau sich ihnen eng anschliesst und zwischen ihnen Nischen bildet.

Viel umfassender sind die Ruinen von Palmyra. Bekanntlich lag diese Stadt auf einer, schon im frühesten Verkehr dieser östlichen Gegenden wichtigen Stelle, auf einer grossen, wasserreichen Oase in der Mitte der unwirthlichen syrisch-arabischen Sandwüste, höchst geeignet zum Ruhepunkt der Karavanen und zum Mittelplatze eines weit verbreiteten Handels. Schon zu Salomons Zeiten war Tadmor — denn so nennen es die Eingebornen — bekannt; unter den Nachfolgern Alexanders nahm auch diese einsame Stelle griechische Bildung und den griechischen Namen Palmyra an. Eine besondere Wichtigkeit erhielt die reichgewordene Stadt unter der Regierung des Gallienus, als sich Odenatus zu ihrem Herrscher aufwarf,

willkürliche Zölle erhob und die gegen ihn gesendeten römischen Heere schlug. Seine Wittwe, die berühmte Zenobia, setzte dies angefangene Werk der Herrschaft mit bewundernswürdiger Kraft fort, bis endlich Kaiser Aurelian sie überwand, und die Königin des Orients auf ein kleines Landgut in Italien verwies. Der Stadt wurde ihre Bedeutung zunächst erhalten; Aurelian stellte mit heidnischer Pietät den grossen Tempel des Sonnengottes, der bei der Einnahme gelitten hatte, wieder her, und auch unter den spätern Kaisern wird Palmyra noch als ein bedeutender Gränzplatz gegen die Parther erwähnt; vielleicht erst in den verderblichen Kriegen der Araber wurde sie verödet und liegt jetzt unbewohnt, nur von wilden Beduinenstämmen benutzt. Unter diesen weitausgedehnten Ruinen findet man kolossale Tempel, Hallen, Märkte, Wasserleitungen, Denkmäler; vor Allem grossartig ist ein Säulengang, der die Stadt in der Mitte durchschneidet, von gewaltiger Länge, in vier Reihen korinthischer Säulen, mit einer mittlern Strasse für Wagen und zwei Seitenwegen für Fussgänger. Nach den aufgefundenen Inschriften sind sämmtliche Bauten aus der Aera der römischen Kaiser, die meisten aus späterer Zeit, die prachtvollsten wahrscheinlich unter der Regierung des Odenatus entstanden.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass der griechisch-römische Styl bei seiner Verbreitung über das weite Gebiet des Reichs in den entfernten Gegenden durch den Einfluss des Klimas, hergebrachter Formen und eines andern Geistes mannigfach umgestaltet wurde. Vor allem im Orient. In den celtischen Ländern, wo keine ältern Bauten, wo überhaupt nur schwache und kraftlose Anfänge der Civilisation vorhanden waren, fanden die römischen

Formen ungehindert Eingang. Im Osten dagegen hatte man schon frühe, wie wir an manchen Beispielen sehen, die edle, einfache griechische Architektur durch manche Zusätze, durch eine Erweiterung und Vermehrung der Verzierungen voller, üppiger, schwülstiger behandelt. So war es schon anfangs; je mehr aber, auch im übrigen römischen Reiche, die Bedeutung der architektonischen Glieder in Vergessenheit gerieth und das Streben nach zwecklosem Reichthum um sich griff, desto freier liess man sich im Orient darin gehen. So zeigen uns denn auch die Bauten von Heliopolis und Palmyra und einige andere ähnliche Monumente des Orients*) durchweg solche Veränderungen, und lassen uns ungewiss, wie viel davon dem Geiste des Landes, wie viel der späten Entstehungszeit zuzuschreiben sei. Vieles haben diese Bauten mit den übrigen römischen gemein; die vorherrschende Anwendung der korinthischen Ordnung, der Missbrauch der Verkröpfungen, die Häufung von bildlichen und architektonischen Verzierungen am Gebälk, die Verbindung von Kragsteinen und Zahnschnitten. Hier aber hat überdies der Fries häufig eine runde Ausbauchung, für die schwülstige, üppige Richtung eine recht charakteristische Gestalt. Die Unteransichten der Architrave und des Thürsturzes sind mit Bildwerk, die Deckenfelder mit geometrischen Figuren, Kreisen, Ovalen, eckigen Feldern aller Art bedeckt. Die Säulen stehen gewöhnlich nicht auf einer fortlaufenden Fläche, sondern auf einzelnen Würfeln; an ihren Stämmen Kragsteine um Bildsäulen zu tragen. Halbsäulen oder Pilaster sind auf andre Pilaster

*) Höchst wichtig sind namentlich die Ueberreste der Stadt Petra im steinigen Arabien, freistehende Gebäude und Grotten. S. Léon de Laborde, Voyage de l'Arabie Pétrée.

geklebt, oder die Pilasterstreifen mit Schnitzwerk gefüllt. Das Gebälk über der Säulenstellung ist nicht beständig in der graden Richtung durchgeführt, sondern erhebt sich über den beiden mittlern Säulen zu einem Bogen. Selbst die Wände bilden selten eine reine Fläche, sondern sind oft in doppelten Reihen mit Nischen bedeckt, welche Säulen und Pilaster zur Seite, spitze, runde und gebrochene Giebel haben, zuweilen mit muschelartigen Zierden. Ueberhaupt erinnert uns Manches an den schwerfälligen Styl, der sich aus der falschen Anwendung der römischen Architektur im siebenzehnten Jahrhundert in unsern Gegenden entwickelte.

Auch im Abenlande fand dieser Geschmack immer mehr Anwendung, weniger durch unmittelbaren Einfluss orientalischer Formen, als weil die geistige Richtung eine ähnliche geworden war. Ich übergehe die andern in Italien erhaltenen Denkmäler, unter denen namentlich zwei Thore in Verona nicht unwichtig sind, um bei einem bedeutenden Bau des Kaisers Diocletian zu verweilen, der uns noch sehr vollständig erhalten ist und eine deutliche Anschauung von dem Style seiner Zeit gewährt. Es ist der Palast zu Salona, jetzt Spalatro, an der Küste Dalmatiens. In dieser anmuthigen Gegend unfern der kühlenden Meeresbucht, zwischen fruchtbaren Ebenen und waldigen Anhöhen erbaute sich der alternde Kaiser, indem er die Sorgen der Regierung seinen Reichsgehülfen überliess, einen Landsitz, in fürstlicher Pracht und Würde und zugleich, wie es den unruhigen Zeiten gemäss, in kriegerischer Haltung. Das Ganze bildet ein grosses Viereck von mehr als siebenhundert Fuss Breite und Länge, ausserhalb von hohen Mauern und Thürmen umgeben, inwendig von Säulengängen durchzogen, mit zwei

Tempeln und mit Wohnungen für den Kaiser und sein Gefolge. Das Technische des Baues ist noch vortrefflich, die Ornamente sind mit verschwenderischem Reichthume und mit Fleiss behandelt, an einzelnen findet sich auch noch ein Ueberrest der frühern Anmuth, bei den meisten aber schon eine Dürftigkeit und Trockenheit, welche zeigt, dass man auf eine genaue Betrachtung dieses hergebrachten Schmuckes, auf die Prüfung eines fühlenden Auges nicht mehr rechnete. Der gekrümmte Fries, die bizarre Häufung schwerfälliger Arabesken ist gewöhnlich. Dagegen ist in der Anordnung viel Eigenthümliches, manches von grossem, malerischem Reize, wenn auch auf Kosten der verständigen Einfachheit. Die langen Säulenreihen tragen nicht mehr Gebälk, sondern Bogen, die grossen Mauerflächen sind mit Reihen runder Fenster oder Nischen zwischen hochschwebenden von Kragsteinen getragenen Säulen bedeckt. Einer der beiden Tempel ist in achteckiger Form durch eine runde Kuppel von sehr künstlicher Wölbung bedeckt, seinen Seiten entspricht ein eben so achteckiger Portikus, über welchen dann nicht bloss die Kuppel, sondern schon das zweite Stockwerk der senkrechten Wände hinausragt, mithin eine sehr neue und auffallende Form. Die Wölbung spielt hier eine ungleich wichtigere Rolle als bisher, namentlich ist es bedeutsam, dass der Bogen nicht mehr vereinzelt und zwischen Säulen eingeschlossen vorkommt, wie am Colosseum und an so vielen ältern Gebäuden, sondern dass er sich frei auf den Kapitälen erhebt und sich in langen Reihen fortpflanzt.

Die ausschliesslichen Freunde antiker Baukunst*) können diese Formen nur mit Missbehagen aufnehmen.

*) Hirt, Gesch. d. Bauk. II. S. 436.

Es ist gewiss, dass die griechischen Bauglieder, die man doch nach wie vor anwendete, hier noch mehr missverstanden sind als in ältern römischen Bauten. Die Säule in der hergebrachten Form fordert das grade aufliegende Gebälk, der Bogen als ein Mittleres zwischen der horizontalen und verticalen Richtung erfüllt diese Forderung nicht; noch mehr ist der Charakter der Säule verletzt, wenn sie, die Trägerin der Last, hoch über dem Boden schwebt. Nicht minder unschön ist der gebogene Fries, dessen Ueberfülle zwecklos, und wenn man sie deuten wollte, als das Zeichen eines weichen, unzuverlässigen Stoffes erscheinen würde, welchen die Last zusammenpresst.

Allein dennoch darf man diese ungünstige Seite nicht allein ins Auge fassen. Neben dem Widersprechenden und Unzusammenhängenden findet sich ein Reichthum von mannigfaltigen Formen, den die alte Welt bisher nicht gekannt hatte, und der die Phantasie mächtig reizt. Diese hohen Mauern mit ihren abenteuerlichen schwebenden Säulen und schattigen Nischen, diese wechselnden Durchsichten durch die Bogen der Säulengänge geben dem Schönheitssinn, wenn auch vielleicht nicht dem eigentlich architektonischen, vielfache Nahrung und Anregung. Wir finden auch hier die Kunst wieder ein Bild der Zeit; in dem prachtvollen Landsitze des Kaisers, der in dem Gegensatze von Herrschaft und Zurückgezogenheit schon selbst ein Bild dieses wechselvollen, romantischen Jahrhunderts war, zeigt auch sie sich in einer phantastisch bunten Gestalt, mit Wagnissen und Andeutungen. Selbst in architektonischer Beziehung ist zu erwägen, ob bei so grossen Verhältnissen und so mannigfaltigen Bedürfnissen eine strenge Beobachtung der antiken Architektur noch einen eben so günstigen Eindruck hervorbringen würde.

Schon in der vorigen Periode gedachten wir der Bäder des Diocletian in Rom, die indessen nicht von ihm, sondern von Constantius und Galerius vollendet und eingeweiht wurden, und deren Hauptsaal jetzt eine geräumige Kirche bildet. Dies Gebäude sowohl wie die Basilika des Constantin oder Maxentius (der s. g. Friedenstempel) in Rom sind uns besonders dadurch merkwürdig, dass sie die erste Anwendung des Kreuzgewölbes*) zeigen, einer allerdings für die Ueberdeckung grosser, länglicher Räume vorzüglich günstigen Form, die uns in den spätern christlichen Jahrhunderten so wichtig werden wird. Wir sehen daher hier, wie mitten unter dem Verfall der Kunst die Anwendung des Gewölbes, die früher beim höchsten Glanze der Architektur nur schüchtern, oder wenn auch in so grosser Ausdehnung wie beim Pantheon, nur vereinzelt stattgefunden hatte, sich erweitert und eine ganz andere Richtung nimmt. Auch ein anderes Gebäude aus der Zeit Constantin's zeigt eine bedeutende und kühne Wölbung, die heutige Kirche S. Constanza ausserhalb Roms, wahrscheinlich ein Mausoleum für mehrere Glieder der Familie des Kaisers**). Es ist ein Rundbau, bestehend aus einem höhern Mittelraume, welcher von doppelten, durch Bogen verbundenen Säulen getragen

*) Bei diesen Gebäuden tragen die Säulen unterhalb des Bogens einen Würfel mit einem Gesimse, als Erinnerung an das dreitheilige Gebälk, eine Form, auf welche die Verkröpfungen des Gebälks über vortretenden Säulen sehr leicht führen mussten. In den Säulengängen des Palastes zu Spalatro ruhen die Bogen unmittelbar auf den Kapitälen; da sie selbst in Streifen abgetheilt waren, welche den Abtheilungen des Gebälks entsprechen und da auf den Bogen wiederum ein vollständiges Gebälk ruhete, konnte jener Zusatz entbehrt werden.

**) Häufig, jedoch ohne ausreichenden Beweis für einen vormaligen Tempel des Bacchus gehalten. Beschr. Roms. III. 2. 451.

wird, und an den ein niedrigerer, kreisrunder Umgang sich anschliesst; der Mittelraum ist durch eine Kuppel, der Umgang mit einem Tonnengewölbe gedeckt. Wir finden also hier die Verbindung niedriger und überragender Theile in derselben Form wie sie nachher bei christlichen Kirchen so wichtig wurde.

Die Zeit Constantins gab der Thätigkeit der Architekten eine grossartige Aufgabe durch die Auschmückung der neuen Residenz in Byzanz. Es ist uns nichts von den Bauten Constantins in dieser Stadt erhalten, wohl aber wissen wir, dass viele berühmte Bildwerke, welche bisher noch in den griechischen Provinzen unberührt geblieben waren, in dieses neue Rom versetzt wurden, und wahrscheinlich wird auch der architektonische Schmuck der neuen Hauptstadt nicht selten durch Beraubung der ältern Bauten herbeigeschafft sein. Zu dieser Vermuthung berechtigt uns das Beispiel des unter derselben Regierung in Rom errichteten Triumphbogens*). Er ist, wie schon früher erwähnt, seiner Form nach der schönste der drei grossen in dieser Stadt erhaltenen Bogen, aber nur weil er aus den Steinen eines ältern Monuments zusammengesetzt ist. Sehr deutlich unterscheidet man daran, was der frühern, was der constantinischen Zeit angehört, und in diesem spricht sich der Verfall der Kunst im höchsten Grade aus. Es mag sein, dass die Eile der Errichtung diesen Vandalismus empfahl, indessen zeigt es doch ein tiefes Bewusstsein der eignen Unfähigkeit, dass man ohne Weiteres das Werk der frühern Zeit sich aneignete. Noch mehr aber ist die Stumpfheit des Formensinnes

*) Von Constantins Bauten im Orient wird, weil sie den Beginn des byzantinischen Styls enthalten, besser in dem folgenden Abschnitte gesprochen werden.

auffallend, welche die Anheftung einzelner Reliefs von rohester Arbeit neben dem edeln Bildwerk der trajanischen Zeit duldete oder nicht bemerkte. Wir sehen daher, mit welchem Grade von Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit die Kunst behandelt wurde. Jenes Neue und Bessere, das wir namentlich in der Anordnung und in der phantastischen Bewegung der Architektur bemerken, ging nur aus einer dunkeln Vorahnung künftiger Zustände hervor und schlich sich unwillkürlich und unvermerkt unter den Trümmern der alten Pracht ein.

Deutlicher und entschiedener zeigte sich dieses Neue in den christlichen Kirchen; auch hier wieder ist die christliche Seite des Lebens die erfreulichste in den Erscheinungen dieser Zeit. Als die Christen durch Constantin die Erlaubniss zu Kirchenbauten erhielten, die ihnen früher wenigstens nicht so bestimmt ertheilt war, um mit Sicherheit ans Werk gehen zu können, bedurften sie eines Gebäudes, das ausser einem ausgezeichneten Platze für den Altar, grosse Räume enthielt, in welchem sich die Gemeinde versammeln konnte, welches begränzte Abtheilungen zur Sonderung der Priester und Laien, der Katechumenen und Büssenden, auch wohl der Stände und Geschlechter gewährte und dabei überall die freie Aussicht nach dem Altar gestattete. Unter allen Gebäuden, welche man vorfand, war der heidnische Tempel am Wenigsten dazu brauchbar, dagegen entsprach die alte Basilika *) diesen Bedürfnissen am Meisten. Die erhöhte Stelle des Tribunals war für den Altar, das Langhaus mit seinen Abtheilungen für die Gemeinde geeignet, der Zu-

*) Wenigstens die, welche von Seitenmauern eingeschlossen war. Wahrscheinlich war die Form offener Hallen damals überhaupt schon, auch für die Gerichtshallen, nicht mehr beliebt.

gang zu der heiligen Stätte, der Blick auf den Altar überall frei. In vielen Fällen liessen sich diese Gebäude ohne Abänderung für den kirchlichen Zweck benutzen, und wurden in Städten, wo die Christen überwiegend waren, ohne Weiteres ihnen eingeräumt*). Bei der Anlage neuer christlicher Kirchen blieb man dann dieser Form getreu und behielt sogar den Namen Basilika bei; anfangs vielleicht bei den ältern Basiliken aus Gewohnheit, dann weil es an einem andern passenden Worte fehlte. Mit dem heidnischen Namen des Tempels wollte man das christliche Heiligthum nicht belegen; das griechische Wort Ekklesia bezeichnete damals noch, seinem Ursprunge gemäss, mehr die Versammlung selbst, als das Gebäude**). Dagegen schien es nicht unpassend, das Haus des Herrn das Königliche, Basilika, zu nennen***).

Bald stellten sich manche Abweichungen von dem Plane der heidnischen Basiliken ein; das Haus wurde länger, die Säulengänge in der Breite, besonders die, welche vormals das Tribunal von der Börse trennten, erschienen überflüssig, die Geländer zwischen den Säulen fielen fort, eine breitere Stellung derselben wurde zweck-

*) Ausonius in seiner Danksagungsrede an den Kaiser Gratian für die Verleihung des Consulats: Basilica olim negotiis plena, nunc votis. Er nennt keine bestimmte Basilika und scheint daher viele Kirchen gekannt zu haben, welche wirklich früher als Gerichtshallen gedient hatten.

**) In manchen Stellen bezeichnet es den Versammlungsort, indessen mit vorherrschender Beziehung auf die Versammelten.

***) Isidoris orig. lib. 5.: Basilicae prius vocabantur Regum habitacula, nunc autem divina templa, quia ibi Regi omnium, Deo, cultus ac sacrificia offeruntur. Eusebius (de laud. Const. in fine) vindicirt den christlichen Kirchen, weil dem Herrn gewidmet, den Namen: κυριακὰ, dominica, Gebäude des Herrn. Auch ohne Rücksicht auf die antiken Basiliken musste der Name passend erscheinen.

mässig befunden, um Zugang und Durchblick aus den Seitenschiffen zu erleichtern. Ebenso erschien es den Meisten überflüssig, den Nebenschiffen ein zweites Stockwerk zu geben; nach der abendländischen Sitte liess man es fort, während es in den Kirchen des Orients, wie wir später sehen werden, durchweg als nothwendig angesehen wurde. Dagegen aber waren manche Bedürfnisse zu befriedigen, welche bei den heidnischen Gerichtshallen nicht stattgefunden. Durch alles dieses gestaltete sich denn die christliche Basilika in folgender Weise. Gewöhnlich lag vor der Kirche ein Vorhof, (Aula, Vestibulum, Pronaos) meistens ganz oder theilweise von einem Säulengange umgeben. In der Mitte desselben befand sich ein Brunnen (kantharus), in welchen die Gläubigen, ehe sie in die Kirche traten, mit symbolischer Andeutung der innern Reinigung die Hände einzutauchen pflegten; ein Gebrauch, aus welchem später der des Weihwassers entstand. In diesem Vorhofe hielten sich wohl solche Büssende auf, denen wegen schwererer Frevel der geweihte Raum versagt war. Durch eine Vorhalle kam man dann zu den Thüren, die in die Kirche, oft schon zu dem bestimmten Schiffe führten. Am Eingange derselben war gewöhnlich ein Raum für die Büssenden, welche schon wieder Zutritt in das Heiligthum hatten; er hiess Narthex (die Geissel) *) und war häufig durch eine Mauer von den übrigen Theilen des Schiffs getrennt. Auch hatten hier die Pilger und Fremden, so wie die Katechumenen welche als noch des Unterrichts bedürftig nicht völlig zur Gemeinde gehörten, ihre bestimmten Plätze. In den Seitenschiffen standen in dem einen die Männer, in dem

*) Wohl eher durch eine Vergleichung, wegen seiner länglichen Gestalt, als mit einer Beziehung auf die Züchtigung der Büssenden.

andern die Weiber. Im Mittelschiffe war dann ein grösserer, von einem Geländer oder einer Mauer umschlossener Raum für den Chor der Geistlichkeit. In demselben standen zwei Kanzeln (Ambones)*) von welchen die Evangelien und Episteln verlesen wurden, für jene die nördliche, für diese die südliche bestimmt. Auf diesen Chor folgte dann der Altar, häufig in der Folge mit einem von vier Säulen getragenen Baldachin bedeckt, hinter welchem endlich in der Ründung, die das Gebäude schloss, (Concha, Apsis) der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze hatten, während seitwärts vor der Concha Plätze für vornehme Männer und Frauen und später auch für Mönche und Nonnen abgesondert waren (Senatorium und Matronaeum). Dieser ganze Raum, in welchem sich der Altar und die bevorzugten Mitglieder der Gemeinde befanden, hiess Sanctuarium; er wurde bald als ein Ganzes behandelt, das sich ebenso hoch und breiter als das Schiff vor der Concha erstreckte und wodurch die Gestalt der Kirche dem griechischen Buchstaben Tau (T) glich, woraus etwas später die Kreuzesform ausgebildet wurde. Auch gab es zuweilen noch bestimmte, abgegränzte Oerter für stilles Gebet oder frommes Nachdenken (Cubicula)**), die später auch wohl zu Grabstätten dienten.

Der Altar erhielt gewöhnlich seine Stelle in Osten. Der Ursprung dieses Herkommens ist ungewiss. Der salomonische Tempel hatte die entgegengesetzte Richtung gehabt, wahrscheinlich bloss deswegen, weil nach jüdischem Sprachgebrauche der Osten die vordere Himmelsgegend hiess, und daher als die zum Eingange passende Seite

*) Abgeleitet von dem griechischen ἀμβαίνειν, ἀναβαίνειν, hinaufsteigen.

**) Paul. Nol. ep. 32. §. 12.

erschien. Dagegen stellten die Römer in ihren Tempeln gern die Statuen in Osten auf, damit die Götter als Lichtbringende erschienen *). So betrachteten es auch die Christen, indessen sah man es nur als üblich, nicht als nothwendig an**), und wich davon schon aus leichten Gründen ab.

*) Vitruv. IV. 5. In dem etruskischen Tempel stand dagegen das Götterbild in Norden. K. O. Müller, Etrusker, II. 137.

**) Die Aeusserungen der Schrifsteller über die Lage der Kirchen nach den Himmelsgegenden sind oft dunkel, indem man nicht deutlich ersieht, ob eine Stellung ausserhalb oder innerhalb der Kirche angenommen ist. Unzweideutig ist die Bezeichnung, welche Walafrid Strabo (de reb. eccl. c. 4, aus dem 9. Jahrh.) braucht, wenn er sagt: Usus frequentior habet, in orientem orantes converti. Hier liegt also für den, welcher im Mittelpunkte der Kirche steht, der Altar in Osten, der Eingang in Westen. Zweifelhaft ist dagegen der Ausdruck in den (freilich apokryphen) Constit. Apost. lib. 2. c. 57: Aedes sit oblonga ad orientem versus; wir können eigentlich nur soviel daraus entnehmen, dass man die Richtung von Westen nach Osten, im Gegensatze der südlich-nördlichen, für die Länge des Gebäudes festhielt. Schon im 5. Jahrh. gab es indessen eine bestimmtere Regel, von der man sich jedoch nach den Erfordernissen der Localität abzuweichen erlaubte. Paulinus von Nola (ep. 32 oder 12 ad Sever.) von der von ihm erbauten Basilika sprechend, sagt: Prospectus Basilicae non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad - Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus adspiciens. Aehnlich bemerkt der Kirchenhistoriker Socrates (lib. 5. c. 22) von der Kirche zu Antiochien, ihre Stellung sei verkehrt, der Altar (τό θυσιαςτήριον) schaue nicht nach Osten, sondern nach Westen. Bingham (Orig. eccl. lib. 8. c. 3. §. 2.) legt beide Stellen in dem Sinne aus, dass sie mit der des Walafrid Strabo übereinstimmen. Dagegen nimmt er die Worte des Eusebius bei der Beschreibung der Basilika zu Tyrus (Hist. eccl. X. 14.) im entgegengesetzten Sinne, obgleich sie eigentlich ebenso wie die des Paulinus lauten, denn Eusebius sagt, dass der Erbauer „die ersten Zugänge gegen die Strahlen der aufgehenden Sonne ausgebreitet habe." Dabei ist noch zu beachten, dass Eusebius in seiner Beschreibung von aussen nach innen fortschreitet, weshalb er wohl so auszulegen ist, dass dem

Die architektonische Ausführung des Gebäudes auf dem Grundrisse, dessen einzelne Theile wir kennen gelernt haben, war eine höchst einfache, anspruchslose, ja selbst nachlässige. Wenigstens ist es so bei den auf uns gekommenen Basiliken, und wir dürfen bei dem Umfange und der Bedeutung derselben auf alle andern, welche zum christlichen Gebrauche neu erbaut wurden, schliessen. Die Mauern sind dünn, meistens in Tufstein leicht aufgeführt, die Säulen aus ältern Gebäuden der heidnischen Zeit entnommen, von grösserer oder geringerer Schönheit, selten in einem Gebäude durchweg gleich, sondern oft von verschiedenem Material, theils mit, theils ohne Kanneluren, und sogar von verschiedenen Dimensionen, wo denn, um die nothwendige Gleichheit der Höhe des Kapitäls herzustellen, zu hohe Säulenstämme ohne Rücksicht auf das Verhältniss zur Dicke gekürzt oder in den Boden eingegraben, zu niedrige auf eine höhere Basis gestellt sind. Ein Gewölbe zu tragen waren diese Mauern zu schwach, man bedeckte sie daher mit Balken, zwischen denen anfangs reich vergoldetes Täfelwerk angebracht wurde. Indessen liess man in den Seitenschiffen

herantretenden, vor der Kirche weilenden Beschauer das ganze Gebäude nach Osten zu sich erstrecke, wonach denn wieder der Chor der östlichste Theil sein würde. Jedenfalls wird bei keinem Schriftsteller bemerkt, dass die Ansicht sich geändert habe, und es ist daher wahrscheinlich, dass die spätere Sitte, den Altar in Osten zu legen, auch schon früher statt gefunden habe. Dies ist auch die Lage der meisten ältern Kirchen Roms, der Peterskirche, des Laterans und von S. Maria maggiore. Bunsen (die Basiliken d. christl. Roms S. 41) nimmt zwar an, dass in jener ältern Zeit die dem spätern Gebrauche entgegengesetzte Richtung sich als typisch geltend gemacht habe, indessen ohne Anführung von Beweisen, so dass sich seine Ansicht wahrscheinlich bloss auf die angeführten Stellen stützt, die mir nicht entscheidend scheinen.

schon frühe, und später bei zunehmender Dürftigkeit auch im Hauptschiffe diesen Schmuck fort, und zeigte das Gebälk des Dachstuhls ohne Verkleidung*). Das Mittelschiff ragte immer über die Seitenschiffe empor und wurde anfangs durch grosse Fenster, die mit durchsichtigen und durchbrochenen Marmorplatten gefüllt waren, hell beleuchtet; später gab man kleinere Fenster. Die grössere Breite dieses Mittelschiffes wurde durchweg beibehalten, sie betrug mehr als das Doppelte der Seitenschiffe; übrigens wurden aber die Maassverhältnisse mit Nachlässigkeit behandelt; die Zwischenräume der Säulen, sogar die Breiten der beiden Seitenschiffe sind oft ungleich**). An den Mauern fehlt aller Schmuck; die Gesimse bestehen gewöhnlich nur aus den vorragenden Balkenköpfen, die

*) Nach Bunsen a. a. O. S. 51, lässt es sich bei allen römischen Basiliken nachweisen, dass sie ursprünglich eine reiche Holztäfelung zur Decke hatten. Indessen war gewiss die Anwendung offener Balken keine Erfindung, welche die Armuth der spätern Zeit hervorbrachte; sie war in italischen Gebäuden älterer Zeit gewöhnlich gewesen, wie dies aus der Bemerkung des Plinius (H. N. l. 33. c. 18), dass erst nach der Zerstörung von Karthago vergoldete Felder in den Tempeln in Gebrauch gekommen, hervorgeht. Auch war sie gewiss der griechischen Architektur, da wo man keine Steinbalken anwendete, nicht fremd. Einer Architektur, welche überall die Construction selbst mit ihren nothwendigen Theilen unverhüllt zeigte, lag diese Form allzunahe. Ueberdies war sie bei dem niedrigen Dache der griechischen Bauten keinesweges unschön und liess sich durch Färbung und malerische Verzierung der Balken sogar sehr reich schmücken. Ein Beispiel wie schön Anordnung und Ausstattung einer solchen Anlage werden können, giebt, freilich aus späterer Zeit, der Dom zu Messina. S. Morey, charpente de la cath. de Messine, Paris 1841.

**) Man hat wohl angenommen, dass die Verschiedenheit in der Breite der Seitenschiffe eine absichtliche sei, mit Rücksicht auf ihre Bestimmung zur Trennung der Geschlechter. Indessen findet sich bald das Schiff der Männer, bald das der Frauen kleiner, so dass offenbar der Zufall gewaltet hat.

[illegible]

Verzierungen.

Der Sinn für die Detailbildung des Architektoni[illegible] fehlt daher diesem christlichen Style völlig, dageg[illegible] die Form des Ganzen desto bedeutsamer. Das C[illegible] teristische derselben besteht hauptsächlich in der [illegible] nung von drei parallel und gestreckt neben einand[illegible] laufenden Schiffen von grosser Ausdehnung. Du[illegible] Länge dieser Schiffe, durch das Verhältniss ihrer [illegible] durch die zwischen ihnen in derselben Richtung [illegible] fenden Säulenreihen erhielt zum ersten Male die [illegible] tektur eine Gliederung des Innern in seinen R[illegible] hältnissen. Die antike Baukunst hatte eine solc[illegible] gekannt. Die griechischen Tempel von länglich[illegible] bildeten im Innern entweder eine Art Säulen[illegible]

einen engen bedeutungslosen Saal. In den römischen Bauten wurde das Innere wichtiger, allein dennoch hatte es entweder die kalte Form des Kreisrunden, wie im Pantheon, oder es zerfiel, wie die Tempel mit Langhaus und Nische, in abgesonderte, vereinzelte Theile. Auch bei der ursprünglichen Form der Basilika war dies im hohen Grade der Fall gewesen. Wenn auch die Halle und das Tribunal nicht bloss unter einem Dache, sondern von derselben Mauer umschlossen waren, immer sonderte sich der Portikus in seinem vierseitigen Zusammenhange völlig ab; es waren stets zwei aneinander gereihte Räume, die perspectivische Richtung des Ganzen nach einem Ziele hin wurde niemals anschaulich. Sehr gefördert wurde nun dies in den christlichen Basiliken grade durch den Mangel architektonischer Gliederung. Die Glieder der griechischen Architektur mit ihrer plastischen Fülle haben immer etwas Isolirendes, Abstossendes; auch in ihrer Umgestaltung unter den Händen römischer Meister behielten sie diesen Charakter. Sie sind darauf berechnet, das Aeussere von der umgebenden Natur zu sondern; sie zerstören daher, wenn sie im Innern erscheinen, die Einheit, die hier erforderlich ist. Diesem entging nun die christliche Baukunst grade durch ihre Einfachheit und, wenn man will, Nüchternheit. Die graden Wände der Schiffe, an denen keine plastisch vortretenden Glieder das Auge stören, leiten sicher und milde dem Ziele entgegen. Die Säulenreihe, die früher, so lange sie durch ein vorragendes Gesims verbunden war, als ein selbstständiges Ganze erschien, welches den Zutritt gegen seine Breite erforderte, bezeichnet dieses fortleitende Princip noch deutlicher. Wenn, wie in den meisten Fällen, die Säulen durch Bogen verbunden sind, so wirken diese noch mehr

in derselben Richtung*). Sehr wichtig ist denn auch, dass das Mittelschiff über die Seitenschiffe emporragt. Bei gleicher Höhe stellen alle drei Schiffe ein einiges Ganze dar, in welchem die Bewegung nach allen Dimensionen gestattet ist; durch die Verschiedenheit der Höhe erscheint jedes einzeln, daher im Verhältniss zur Länge ungleich schmaler, und also um so gewisser in der Längenrichtung fortleitend. Hiedurch wird denn das Gefühl ganz davon abgezogen, sich eine Verbindung im Sinne der Breite des Gebäudes zu denken. Auch die Fenster in der obern Wand des Mittelschiffes bilden eine fortlaufende Reihe in der Längendirection und dienen durch die selbstständige Beleuchtung dieses obern Raumes dazu alle drei Schiffe noch mehr abzusondern. So kommt denn alles zusammen, den Gedanken des Vorwärtsstrebenden durchzuführen. Auch das rhytmische Verhältniss dieser Schiffe verdient Beachtung, indem durch die symmetrische Gleichzahl der kleinern Seitenschiffe und durch die Einheit des höhern und breitern Mittelschiffes der Zusammenhang höchst lebendig und anschaulich wird. Das Querschiff endlich mit der Concha schliesst dann jenes Vorwärtsstreben auf eine offene, einfache Weise ab.

Betrachtet man an diesen Basiliken das Einzelne mit architektonisch gewöhntem Auge, so entbehrt man nicht nur jedes reiche, schmeichelnde Detail, sondern man entdeckt leicht manches Unzusammenhängende, Widerspre-

*) Mit gradem Gebälk waren oder sind in Rom die alte Peterskirche, S. Maria maggiore, S. Maria in Trastevere, S. Prassede. Am Vollständigsten ist das Gebälk in dieser letzten Kirche, und es wird hier recht anschaulich, wie diese plastisch-architektonische Gliederung der perspektivischen Wirkung des Innern nachtheilig ist. S. die Abbild. bei Gutensohn und Knapp, die Basiliken des christl. Roms. Tab. 30.

chende, Rohe. Dagegen ist aber die Wirkung des Ganzen für jedes empfängliche Gemüth eine höchst wohlthätige, erhebende und beruhigende. Vielleicht trägt die Vorstellung des christlichen Alterthums, als einer Vorzeit, in welcher dieselben Gedanken der Frömmigkeit, die auch uns noch beschäftigen, mit jugendlicher Frische sich regten, etwas dazu bei, um dies Gefühl zu steigern, aber ganz geht es nicht daraus hervor. Denn die Formen selbst, die strenge Haltung des Ganzen, die Verbindung antiker Fragmente und Trümmer tragen nicht den Charakter des Jugendlichen und erinnern uns weniger an die sanfte brüderliche Frömmigkeit der ersten, heimlichen Christenversammlungen als an den strengern Sinn der zur Herrschaft gelangten Kirche. Auch würde jenes Gefühl schnell verschwinden, wenn nicht im Style des Gebäudes etwas Verwandtes und Bestätigendes sich ausspräche. Man darf nicht zweifeln, dass es vielmehr die grossartige Einfachheit ist, mit welcher hier die Grundzüge christlicher Architektonik dargelegt sind, welche das Gemüth ergreift. Wir fühlen einen Anfang, der den weitern Fortschritt der Jahrhunderte ahnen lässt; wir sehen die einfache Grundform aller spätern christlichen Tempel klarer und verständlicher, als sie uns bei reichern Formationen entgegentreten würde.

Es ist gewiss, dass diese Form nicht das Werk einer künstlerischen Ueberlegung, sondern ein unmittelbares Erzeugniss des Bedürfnisses war. Der geistigere Gottesdienst, die Gemeinsamkeit des Cultus forderte den grossen, geschlossenen Raum; die herkömmliche Sonderung der Geschlechter und Stände machte die Mehrzahl der Schiffe, die Heilighaltung des Altars das geräumige Sanctuarium nöthig, das Ablesen der heiligen Schriften bedingte die

hellere Beleuchtung. Alle diese Rücksichten waren nicht künstlerische, aber sie gingen aus der geistigen Stimmung der damaligen Gemeinden hervor, und sie geben daher ein charakteristisches architektonisches Bild derselben. Selbst die künstlerische Unfähigkeit und Gleichgültigkeit war dabei wirksam und wichtig. Denn die hergebrachte Form konnte diesem innern Motive nur hemmend entgegentreten, während grade durch die Vernachlässigung derselben der Sinn die Freiheit erhielt, die Gestalt des christlichen Tempels einfach und schmucklos, aber mit Reinheit und Schärfe auszuprägen. Hier wie immer erzeugte der Cultus und nicht die Kunst die architektonische Grundform. Es war wieder ein einfacher Formgedanke, wie der des Säulenhauses für die griechische Architektur, der aber ebenso wie dieser der fruchtbare Keim der weitern Entwickelung wurde. Die Erbauer dieser Basiliken haben also eine grosse künstlerische That vollbracht, deren freilich sie selbst und ihre Zeitgenossen sich nicht bewusst waren, und die keinem Einzelnen beizumessen ist sondern aus der Gesammtheit der christlichen Gemeinden hervorging. Grade das ist das Eigenthümliche der Architektur, dass ihre höchsten Grundgedanken nicht von Einzelnen entdeckt oder erfunden, dass sie auch nicht den Zeiten glänzender Kunstentwickelung offenbart, sondern dass sie unbemerkt und anspruchslos, gleichsam im Dunkeln, geboren werden.

Schon Constantin und noch mehr seine Nachfolger überhäuften die Kirche mit Reichthümern und erzeugten den Wunsch die Tempel der Würde des Orts gemäss zu schmücken. Auch dieser Schmuck schloss sich der architektonischen Form der Basilika fügsam an. Er bestand nicht in plastischem Bildwerke, sondern in Malereien

und Mosaiken, welche entweder an den Seitenwänden des Mittelschiffes über den Säulen angebracht wurden, und also mit ihrer Fläche ebenso einfach wie diese selbst fortleiteten, oder den grossen Bogen, der aus dem Schiffe ins Sanctuarium führte (wie man ihn schon frühe nannte, den Triumphbogen), oder endlich die Concha im Hintergrunde der Kirche reich schmückten, und mithin dem Auge des Beschauers das Ziel und den Endpunkt des perspectivischen Ganzen bezeichneten. — Von dem bildlichen Styl dieser Mosaikgemälde werden wir weiterhin genauer sprechen müssen. Sie sind grossentheils aus dem sechsten und den spätern Jahrhunderten und tragen auch den Charakter jener Zeit. Aber theilweise rühren sie doch auch aus dem fünften oder selbst vierten her, so dass der Gedanke ihrer Behandlung schon dieser frühern Zeit angehört. Jedenfalls steht er in innigster Verbindung mit dem Formgedanken des Gebäudes und verstärkt den Eindruck desselben bedeutend. Namentlich gilt dies von den Mosaiken in der Concha; meistens kolossale Gestalten, vereinzelt, ganz grade dem Beschauer entgegengekehrt, schwebend oder doch leicht auf dem angedeuteten Fussboden stehend, auf blauem oder goldenem Grunde, von ernstem Ausdruck, von einfacher, strenger Gewandbehandlung. Die imponirende Erscheinung dieser hohen Gestalten bemächtigt sich des Eintretenden und zwingt ihn gleichsam im ehrfurchtsvollen, leisen Schritte den Gang zu der heiligsten Stätte zurückzulegen, welche durch den Glanz des Goldgrundes oder durch die lichten Farben recht deutlich sich als das Ziel des Strebens zu erkennen giebt. So ist denn der Eindruck dieser Gebäude ein sehr wohlthätiger, ernst und doch nicht mit

weltlicher Consequenz, heiter und doch wehmüthig, vor Allem bescheiden und doch reich.

Was wir übrigens hier von dem Eindrucke der Basiliken gesagt haben, bezieht sich nur auf das Innere; nur hier wird man das Bedeutsame dieser Form gewahr. Im Aeussern tritt uns mehr das Dürftige, Unbegründete einer kunstlosen Zeit entgegen. An diesen kahlen Mauern, an den Fenstern und Thüröffnungen ohne alle Gliederung, selbst an den Vorhallen, wo verschiedene, ungleiche Säulen die Mauer tragen, die ohne alles Gesims das Dach stützt, ist nichts, was uns für diesen Mangel entschädigt.

Schon unter Constantins Regierung war die Form der christlichen Basilika, wie ich sie geschildert habe, völlig ausgebildet. Auch die charakteristische Nachlässigkeit in der Ausführung, die Gleichgültigkeit gegen volle plastische Gliederung trat gewiss schon in seinen Bauten ein; sie unterschieden sich aber von den spätern durch grössere Pracht. Auf Glanz und Reichthum legte dies Zeitalter überhaupt einen grossen Werth und Constantin, der auch in seiner Tracht und an seinen Umgebungen einen orientalischen Luxus liebte, schmückte die Gebäude, welche er errichten liess, mit Gold und kostbaren Stoffen*). Wie an weltlichen Gebäuden geschah dies an kirchlichen; das Haus des höchsten Herrn durfte nicht zurückstehen. Wir besitzen ausführliche Beschreibungen zweier Basiliken, welche unter dieser Regierung im Orient erbaut wurden, der von Tyrus und der, welche den

*) Sie verdunkelten alles was früher als prachtvoll bewundert war, und beschuldigten, nach dem schwülstigen Ausdrucke eines seiner Lobredner, seine Vorfahren einer unanständigen Sparsamkeit. Nazarius. c. 35, Paneg. vet. p. 274. Sed illa ipsa, quae ante hac magnificentia ima putabantur, nunc auri luce fulgentia, indecoram majorum parcimoniam prodiderunt.

Zugang zum Grabe des Erlösers bildete. In beiden wird die schimmernde Pracht herausgehoben. Der Fussboden war mit Marmortafeln belegt, die Decke, in Cedernholz vom Libanon getäfelt, funkelte von Gold, an den Schranken des Altars war netzförmige Arbeit von grosser Zierlichkeit angebracht, goldene und silberne Geräthe wurden als Schmuck aufgestellt. In dieser ersten Zeit war also der Basilikenstyl noch im ganzen römischen Reiche verbreitet; unmittelbar darauf begann aber im Orient eine andere Richtung, aus welcher sich dann die byzantinische Architektur entwickelte, während man in Italien der Basilikenform treu blieb. Dieser Typus wurde nun hier immer mehr festgestellt, auf seine einfache und strenge Regel zurückgeführt, manche abweichenden und überflüssigen Formen, die anfangs in einzelnen Fällen vorgekommen waren, verschwanden allmälig*), zugleich aber nahm jene Nachlässigkeit und Schmucklosigkeit zu. In dieser Gestalt erhielt sich die Form der Basiliken in Italien und vorzugsweise in Rom eine Reihe von Jahrhunderten hindurch; wir finden sie hier noch in alter Weise angewendet, als sie in der gesammten Christenheit schon

*) Die Grabkirche (v. J. 335) und wahrscheinlich auch die zu Tyrus (313 — 322), hatten, wie es im Orient spätere Sitte blieb, ein zweites Stockwerk in den Seitenschiffen. Dasselbe findet sich unter den römischen Basiliken nur bei S. Agnese und bei S. Lorenzo; bei dieser jedoch nur als Nothbehelf einer spätern Reparatur, bei jener vielleicht, obgleich der jetzige Bau erst aus dem sechsten Jahrh. zu sein scheint, in Nachahmung einer ältern Einrichtung (Bunsen Beschr. Roms. III. 2. 312. 445. Kugler Handb. 343). Auch die Kirchen, welche der Bischof Paulinus in Nola bauen liess und beschreibt (ep. 32) scheinen eine Emporkirche gehabt zu haben. Sie hatten über dies neben der grossen Concha kleinere (conchulas), ebenfalls eine Einrichtung, welche sich im Orient erhielt, und in Rom nicht angewendet wurde.

andern Formen gewichen war. Man blieb dabei den ältesten Vorbildern so nahe, dass es einer gelehrten und genauen Kritik bedarf, um selbst Bauten des 12. Jahrh. von den ältern zu unterscheiden *). Rom ist daher jetzt der Ort, wo wir die zahlreichsten Beispiele des Basilikenstyls vorfinden. Schon Constantin liess hier mehrere Basiliken bauen, von denen aber keine auf uns gekommen ist. Die bedeutendste derselben war die Peterskirche, fünfschiffig, mit gradem Gebälk, im Wesentlichen dasselbe Gebäude, welches im 16. Jahrh. abgebrochen wurde, um dem bekannten kolossalen modernen Bau Platz zu machen. Auch die beiden andern grössesten Basiliken Roms waren Stiftungen Constantins. Den lateranischen Palast schenkte er dem römischen Bischofe und errichtete darin eine Basilika, welche jedoch wahrscheinlich kleinern Umfangs war und erst im 10. Jahrh. durch Pabst Sergius III. in grössern Verhältnissen, fünfschiffig, neu erbaut wurde. Auf der Stelle der Paulskirche widmete er ebenfalls dem Grabe des Apostelfürsten eine Kirche, welche jedoch nicht lange darauf, unter der Regierung des Theodosius, durch eine grössere und schönere ersetzt wurde. Prudentius (im Anfange des 5. Jahrh.) schildert diese neue Kirche als fünfschiffig, und es war daher ohne

*) Vergl. die in der „Beschreibung Roms" bekannt gemachten gründlichen Untersuchungen und die vortrefflichen Abbildungen in dem Werke von Gutensohn und Knapp. Nach Bunsen's Zusammenstellung sind von den in Rom noch jetzt wirklich oder in glaubhaften Zeichnungen erhaltenen Basiliken dem 4. Jahrh. nur die von S. Peter (Constantin, 330) und S. Paul (Theodosius und Honorius, von 386 an), dem 5. die von S. Sabina (425), S. Maria magg. (432), S. Pietro in vincoli (442), dem 6. der hintere Theil von S. Lorenzo f. l. m., dem 7. und 8. endlich die von S. Balbina, S. Agnese, SS. Quattro coronati, S. Giorgio in Velabro und S. Crisogono zuzuschreiben.

Zweifel im Wesentlichen derselbe Bau, welchen noch viele unserer Zeitgenossen gekannt haben*).

Die andern ältesten Basiliken Roms sind sämmtlich dreischiffig. Die grösste und prachtvollste derselben ist die Basilica Liboriana, jetzt S. Maria maggiore (432 bis 440) mit imposanten Säulenreihen und gradem Gebälk, reich an alten Mosaiken, zum Theil aus der Zeit ihrer Erbauung. Die Kirche S. Pietro in Vincoli (richtiger ad Vincula zu Ehren der dort bewahrten Ketten des h. Petrus) ist eigenthümlich, weil sie kannelirte Säulen von griechischem Marmor mit dorischen Kapitälen hat, bei denen freilich das Widersprechende dieses Kapitäls gegen die Form der Bogen, welche sie verbinden, sehr augenscheinlich wird; sie ist im Pontificate Leo's I. (440-462) erbaut. Das vollständigste Bild der Einrichtung einer alten Basilika giebt uns S. Clemente, eine bereits frühe existirende, aber wahrscheinlich im 9. Jahrh. auf erhöhtem Boden vergrösserte, und noch später ausgeschmückte

*) Bunsen in der Beschr. Roms. III. 1. 440. (die Paulsk.), 505 (der Lateran). Bekanntlich ist die Paulskirche im J. 1823 abgebrannt, jedoch mit beabsichtigter Nachahmung des alten Baues hergestellt worden. Andre constantinische Basiliken waren die Bas. Sessoriana oder Heleniana, dreischiffig mit gradem Gebälk, im vorigen Jahrhundert erneuert, jetzt S. Croce in Gerusalemme (a. a. O. S. 565) und die Bas. Siciniana, ein längliches Viereck ohne Seitenschiffe mit einer Concha, abgebrochen im 17. Jahrh. (Ciampini Vet. mon. I. t. 1). S. Agnese scheint nicht (wie man sonst annahm) aus Const. Zeit herzurühren (Bunsen a. a. O. III. 2. 445), obgleich sie auf drei Seiten von einem zweistöckigen Säulengange umgeben ist, und also mehr als eine andere an die heidnische Basilika erinnert. Sie hat übrigens Arkaden, während die andern constantinischen Basiliken meistens grades Gebälk über den Säulen hatten. Die Abbildungen der im Texte erwähnten Kirchen sind zum Theil bei Agincourt und sämmtlich bei Gutensohn und Knapp zu finden. Ueber S. Clemente s. Bunsen. III. 1. 577.

Kirche; die Vorhalle, die Ambonen, das Presbyterium sind nirgends so wie hier erhalten. S. Lorenzo endlich, über einem Eingange zu den Katakomben, mit den verschiedenartigsten, bunt und unregelmässig angefügten Aenderungen vieler Jahrhunderte, bewahrt neben antiken Sarkophagen und wohl erhaltenen Ambonen noch den schönen Marmorboden aus einer frühen Zeit. Auf die interessanten Details dieser Kirchen und der ähnlichen aus den spätern Jahrhunderten des Mittelalters in Rom einzugehen, würde mich von meinem Ziele abführen. Ebenso wenig bedarf es der Aufzählung einiger Basilikenbauten in andern Gegenden Italiens; die meisten derselben sind ohnehin nicht mehr aus diesem Zeitalter und charakterisiren die Zustände des spätern italienischen Mittelalters.

Neben der Basilikenform kamen auch Kirchen andrer Gestalt vor, runde oder achteckige. Hauptsächlich wählte man aber diese Form für solche kirchlichen Gebäude, welche für die Taufe, als Baptisterien, dienen sollten. Nach einer Nachricht baute Constantin bei dem Lateran eine solche Taufkirche, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Fundamente des jetzigen, allerdings späteren, Baptisterii von seiner Anlage herrühren, die danach achteckig war. Auch die Kirche S. Costanza, deren als eines Rundbaues schon oben erwähnt ist, liess er wahrscheinlich als Taufgebäude für seine Schwester und Tochter, die beide Constantia hiessen, errichten. Sehr ähnlich diesem Bau ist die runde Kirche in Nocera unfern Neapel, in welcher wie dort Säulenpaare die Kuppel stützen; ihr Alter ist ungewiss, doch mit Wahrscheinlichkeit hoch hinauf zu rücken, und das achteckige Becken in ihrer Mitte zeigt, dass auch sie als Taufkirche

diente. Eine symbolische Bedeutung hatte diese achteckige Form keinesweges, sondern es lag nur eine Rücksicht der Bequemlichkeit und eine Nachahmung der Badesäle zum Grunde, welche, da nach damaligem Ritus die Täuflinge ganz in das Wasser hineinstiegen, hier wirklich nahe lag. Hier wie in andern Beziehungen bediente man sich unbefangen der heidnischen Form, wenn sie nützlich und zweckmässig schien. Das einzige Beispiel einer grössern runden Kirche in Rom ist S. Stefano, eine einfache kreisförmige Construction, in welcher ein Kreis von Säulen die emporragende Mauer des mittlern Raumes trägt, wahrscheinlich am Ende des 5. Jahrh. erbaut. Auch hier mochte die ungewöhnliche Gestalt durch die Benutzung antiker Fundamente herbeigeführt sein, gewiss aber konnte der Versuch nicht reizen, von dem Basilikentypus abzugehen. Das weite, kreisförmige Gebäude giebt ein unheimliches, unruhiges Gefühl, und entspricht den kirchlichen Zwecken nur höchst unvollkommen*).

Im weitern Verlaufe der Geschichte werden wir die antiken Traditionen im Kampfe mit fremden Elementen, mit dem Geiste des Orients und mit dem der germanischen Völker beobachten. Hier sind sie von solchen Einflüssen noch frei, sie erfahren ihre Umgestaltung rein aus sich selbst und aus der Stimmung, die sich auf römischem Boden verbreitet. Zum ersten Male sehen wir hier, was sich später in der christlichen Geschichte häufig wiederholt, zwei verschiedenartige Bestrebungen neben einander waltend. Hier ist es die des absterbenden Heidenthums, das ohne innern Halt und Zusammenhang mit der Fülle des sinnlichen Schmucks, der Technik und der

*) Aginc. Arch. pl. 22.

Ornamente, freilich unbeholfen genug prunkt, und auf der andern Seite die beginnende Gestaltung der christlichen Form, einfach und absichtslos, in ernster consequenter Haltung, an welcher die einzelnen Ueberreste antiker Architektur nur noch lose haften, wie der wehmüthige Schmuck verwelkter Blumen. Beide Richtungen durchdringen sich aber innerlich und in ihrer äussern Erscheinung, weil sie beide aus der Auflösung des antiken Wesens unmittelbar hervorgehen.

Drittes Kapitel.

Sculptur und Malerei im Verfall des römischen Reichs.

Die Bildwerke dieser Periode gewähren einen noch viel unerfreulichern Anblick als die Baukunst. Diese ist stets die erste und die letzte in der geschichtlichen Folge der Künste. Die festen statischen und geometrischen Gesetze, an welche sie mit Nothwendigkeit gebunden ist, geben ihr einen Halt, der sie nicht leicht ganz sinken lässt. Die Verhältnisse der grossen Massen sind zu fühlbar, als dass der Sinn dafür ganz verloren gehen könnte; bis auf die letzte Stufe menschlicher Bildung bleibt etwas davon erhalten und wirkt unbemerkt. Wenn der künstlerische Sinn auch aus den Meistern gewichen ist, so bilden die historischen Verhältnisse charakteristische Formen. Bei der Darstellung der menschlichen Gestalt kommt es auf feinere Züge, auf eine höhere Begeisterung, auf individuelles Selbstgefühl an. Selbst der erste Anfang des Verständnisses menschlicher Schönheit beginnt auf einer höhern Stufe des Daseins und der Erkenntniss. Die

menschliche Gestalt hat daher das Vorrecht der Hässlichkeit; ihre Entstellung, ja selbst nur ihre seelenlose Auffassung ist nicht mehr bloss unbefriedigend oder gleichgültig, sondern beleidigend oder betrübend. Während die Baukunst gleichsam auf dem festen Boden ruht, zu dem sie herabsinken aber nicht in ihm untergehen kann, giebt es für die menschliche Gestalt keine so unzerstörbare Gränze, ihre Auffassung kann unter den Gränzpunkt des Anfangs fallen, negativ werden.

So stellt sie sich in dieser Periode, wenigstens auf der Seite des heidnischen Lebens dar. An berühmte Künstlernamen ist jetzt nicht mehr zu denken, selbst der flüchtige Ruhm, den Eitelkeit und Selbsttäuschung der Zeitgenossen erzeugen, kam nicht mehr auf; das Interesse war verschwunden. Im Anfange dieses Zeitalters hat sich noch eine Tradition der alten Kunst erhalten, die Arbeiten sind mittelmässig, ohne besondern Geist, aber nicht widerlich. Zur Zeit des Constantin war auch diese Tradition verloren und zwar, wie es scheint, sehr schnell. Jener Constantinische Bogen in Rom, an welchem man die rohesten Machwerke gleichzeitiger Arbeiter neben die würdigen Sculpturen der Trajanischen Zeit setzte, ohne diesen Vergleich zu scheuen, ist der deutlichste Beweis dieses tiefen Verfalls. Man bemerkte, wie es scheint, den ungeheuren Abstand nicht einmal. Einige Statuen Constantins und der Glieder seiner Familie sind zwar etwas besser und lebendiger, aber dennoch ist die gänzliche Abwesenheit des feinern Schönheitsgefühles schon völlig entschieden *). Die Züge sind seelenlos, starr und plump, der Körper in schlaffer, breiter

*) Eine dieser Bildsäulen steht in der Vorhalle der Laterankirche, zwei andre an der Treppe zum Capitol.

Haltung, ohne innern Zusammenhang; sie erinnern an die Starrheit der Leiche oder des Sterbenden. Wie weit man schon damals im Unschönen gehen konnte, zeigen mehrere kleine Gruppen in halberhabener Arbeit, welche sich auf die Einigkeit der Söhne Constantins zu beziehen scheinen, wahrscheinlich alle zusammengehörend, von gleicher Grösse und in Porphyr gemeisselt, theils an der Markuskirche zu Venedig eingemauert, theils im vaticanischen Museum *). Kaum kann man in diesen widerlichen Gestalten noch Menschen erkennen. Mag nun auch der schwer zu behandelnde Stein und die (bei der Gleichheit dieser Gruppen wahrscheinliche) architektonische Bestimmung derselben es erklären, dass in ihnen nicht das Beste des Zeitalters geleistet ward, so ist immerhin die Rohheit des Sinnes, welche diese Gestalten duldete, merkwürdig **).

Dennoch war die Neigung für prunkendes Bildwerk keinesweges erloschen. Ammian erzählt, dass die Römer in den Zeiten des Constans eine sehr grosse Begierde hatten, sich Statuen von Erz, auch vergoldete, errichten zu lassen, und andre Zeugnisse ergeben, dass der Gebrauch der Aufstellung kaiserlicher Bilder noch ganz in Uebung blieb. Auch an grössern plastischen Unternehmungen fehlte es nicht ganz. Arcadius liess seinem Vater Theodosius in Constantinopel eine grosse Säule, in Nachahmung der Trajanischen errichten, von Marmor und mit

*) S. Aginc. Sc. pl. 3. n. 17.

**) Die in der Gegend der Thermen des Constantin gefundenen antiken Wandgemälde (Aginc. Peint. pl. 4.), besonders eine im Barberinischen Palaste aufbewahrte Roma sind bedeutend besser, als diese Sculpturen der constantinischen Zeit. In der That ist es aber auch höchst ungewiss, ob sie wirklich von den Bauten dieses Kaisers herrühren (Vergl. Hirt, Gesch. der Bauk. II. 440. mit der Beschr d. St. Rom. III. 2. S. 436).

Bildwerk umgeben; der Stamm dieser Säule ist jetzt zerstört, doch sind Zeichnungen nach demselben aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhalten; das Fussgestell existirt noch jetzt. So viel sich hieraus entnehmen lässt, zeigen die Compositionen mindestens noch keine Verschlechterung gegen die Constantinische Zeit. Sehr viel steifer sind die Sculpturen auf dem Fussgestell eines Obelisken, den Theodos im Hippodrom zu Constantinopel aufrichten liess. Freilich war ihr Gegenstand, Prunkscenen öffentlicher Spiele oder Feste, bei denen die Kaiser von Garden umgeben und vom Volke begrüsst auf ihrer Tribune erschienen, kein sehr anregender, indessen ist in der Anordnung und Auffassung auch nichts gethan, um die Aufgabe zu beleben.

Sehr viel erfreulicher als diese weltliche Plastik sind die Werke christlichen Inhalts aus dieser Zeit, die in grosser Zahl und zwar meistens aus den römischen Katakomben*) auf uns gekommen sind. Ueber die Entstehung dieser merkwürdigen unterirdischen Gänge und Hallen haben wir keine zuverlässige Kunde. Wahrscheinlich sind sie ohne andre Absicht dadurch gebildet, dass man bei den ungeheuren Bauten Roms zur Zeit seiner Blüthe es zweckmässig fand, die dazu erforderlichen Materialien, Tuf, Sand und Puzzolanerde nicht von der bebauten oder nutzbaren Oberfläche, sondern aus der

*) Ueber die Katakomben s. die ältern Werke, Roma subteranea von Bosio, Aringhi und Bottari, dann Agincourt in allen drei Theilen seines Werks, Roestell in Platners Beschreibung Roms Th. I. S. 355 folg., Bellermann, die Katakomben zu Neapel, Hamburg 1839., das angekündigte Werk des Pater Marchi (I monumenti delle antiche arti cristiane, nella Metropoli del Cristianismo, Turin 1841), Münter, Ueber die Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

Tiefe zu nehmen. Bei der grossen Festigkeit dieser Erde, welche sich durch das Eindringen der Luft erhärtet, war es ein Leichtes, die Gruben durch das Stehenlassen einiger Pfeiler zugänglich zu erhalten und so ohne Gefahr und Unbequemlichkeit immer weiter zu arbeiten. Auf diese Weise war, ohne dass man es bemerkte oder doch schriftlicher Erwähnung werth hielt, Rom grossentheils unterminirt. Zu der Zeit als das Christenthum in Rom soweit um sich gegriffen hatte, dass es die Aufmerksamkeit erregte, oder auch zur Zeit der Christenverfolgungen, deren erste bekanntlich schon unter Nero statt fand, boten diese Gruben eine sehr schickliche Stelle, theils zum Verbergen, der Verfolgten, theils zu Versammlungsörtern. Wenn etwa der Eingang in dem Garten eines christlich gesinnten Römers lag, war hier die geheimste und sicherste Stätte der Zuflucht. Ueberdies hatten sich, wie wir noch jetzt finden, die Gänge nach Maassgabe der Erdlager oder des Bedürfnisses so labyrinthisch gebildet, dass die darin Verborgenen schwerlich entdeckt werden konnten. Mit leichter Mühe wurden dann einzelne Höhlen, wie sie schon vorhanden sein mussten, erweitert und regelmässig bearbeitet, so dass sie als kirchliche Versammlungsörter dienten, denen die mystische Beleuchtung der Lampen, die Trennung von der geräuschvollen Welt, die Sicherheit einen besondern Reiz verlieh. Vorzugsweise eigneten sich diese weit ausgedehnten Gänge zu Begräbnissstätten der Gläubigen. Da die heidnische Verbrennung dem gottergebenen Geiste und der biblischen Tradition nicht entsprach, da es gefährlich sein mochte, Gräber mit christlichen Emblemen und Inschriften den Augen der profanen Menge auszusetzen, so war es wohl natürlich, dass man diese bereits fertigen Gruben benutzte. Hiezu kam noch

dass die Liebesgemeinschaft der Gläubigen, die ja auch über das Erdenleben hinausreichen sollte, ihnen nicht gestattete, wie es die Römer pflegten, ihre Leichen in einzelnen Familiengräbern isolirt zu bestatten; die Gemeinde musste auch nach dem Tode zusammenbleiben, sie bildete nur eine Familie. Diese unterirdische Stadt, ohnehin ein geeigneter Ort für die Abgeschiedenen, hatte Raum für sie alle. Es war ein schöner Gedanke, da zu ruhen, wo man in der Gefahr des Lebens Schutz gesucht, wo man die Worte der Zuversicht, der innern Beruhigung gehört hatte. Es war auch ein milder, freundlicher Gedanke für die Ueberlebenden, dass die Vorausgegangenen dennoch in ihrer Mitte, ihren heiligen Versammlungen, ihren Liebesmahlen nahe blieben. Besonders wichtig wurde diese Verbindung der Gräber und des Versammlungsortes in den Zeiten blutiger Verfolgungen. Nichts war natürlicher, als dass man die, deren Festigkeit im Glauben selbst durch die Schrecken des Todes nicht erschüttert worden war, die mit ihrem Blute für die Wahrheit ihrer Lehre Zeugniss gegeben hatten, besonders ehrte, und dass man diese Ehre, welche die Lebenden nicht entgegennehmen konnten, an ihren Ueberresten zeigte. Auch schien es vortheilhaft, diese vor Augen zu haben, um sich stets an die Pflicht ähnlicher, unerschütterlicher Treue zu erinnern. Man liebte es daher, sich an ihren Gräbern zu versammeln, über ihnen das friedliche Liebesmahl zu halten, und es galt bald für einen Vorzug, in ihrer Nähe der einstigen Auferstehung entgegen zu harren*).

*). Es ist begreiflich, dass dies bald eine abergläubische Färbung annahm. Wir gesellen, sagt der Bischof Maximus von Turin im vierten Jahrh., unsre Körper den Gebeinen der Heiligen, damit, weil die Hölle sie fürchtet, auch uns die Strafe nicht erreiche, weil sie Christus erleuchtet, auch von uns das Dunkel der Nacht verscheucht werde (Bei Bellermann über die Katakomben von Neapel).

Schon im zweiten Jahrhundert begann die Verehrung der Märtyrergräber und der Gebrauch der Katakomben als gemeinschaftlicher Begräbnissstätten *); die meisten der mit der Angabe der Consuln versehenen Inschriften sind jedoch aus dem vierten und fünften Jahrhundert, einige Gräber augenscheinlich aus einer noch spätern Zeit. Die Heiligkeit des Ortes macht es begreiflich, dass man die Katakomben, auch nachdem die Gefahr vorüber war, zu heiligen Versammlungen und als Grabstätten vorzog. Wie lange dies gedauert haben mag, ist nicht zu bestimmen; im Mittelalter, als die Kirchen im Besitze der Gebeine andrer Märtyrer und Heiligen waren, müssen die Katakomben ganz in Vergessenheit gerathen sein. Sie verfielen, und wurden so unzugänglich, dass man die nähere Kenntniss ihres Inhalts nur dem Eifer einiger Männer verdankt, welche sie im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert wieder entdeckten, und mit Lebensgefahr und den grössten Anstrengungen durchforschten. Aus diesen Katakomben nun haben wir eine grosse Anzahl Bildwerke, theils Malereien und Mosaiken, theils und besonders Sarkophage mit plastischen Darstellungen, von denen einige der constantinischen Zeit, die meisten aber den nächstfolgenden Jahrhunderten angehören. Die Katakomben sind fast alle höchst unregelmässiger Anlage, aus mannigfaltig sich kreuzenden Gängen bestehend. In diesen Gängen sind dann auf beiden Seiten die Gräber in länglich viereckigen Oeffnungen angebracht, die in den Tuf hineingehauen und mit Marmortafeln oder mit Backsteinen verschlossen sind. Gewöhnlich sind so mehrere Gräber über einander; öfter finden sich jedoch mehr geschmückte Grabstätten, in

*) Roestell in der Beschr. d. St. Rom. I. 369. 372.

welchen über dem Sarkophage eine Nische in den Tufstein eingehauen ist. Von Zeit zu Zeit stösst man auf grössere Gemächer von vier- oder mehreckiger Form, gewöhnlich mit runder Decke, mit Malereien verziert, auf mehreren Seiten solche reichere, von Bogen überwölbte Grabstätten enthaltend. Sie waren entweder Familiengräber wohlhabender Christen oder Grabstätten der Märtyrer und daher zugleich Versammlungsörter der Gemeinde.

Die bildende Kunst fand in den ersten christlichen Gemeinden keine grosse Pflege. Schon das Geheimniss während der Verfolgung liess dergleichen nicht gedeihen, ausserdem aber war auch der geistige Ernst dieser ersten Gemeinden und der Ursprung des Christenthums aus dem jüdischen Volke diesen Künsten ungünstig. Gegenüber den Götzendienern musste die Bildlosigkeit ein unterscheidendes Merkmal christlicher Versammlungsörter und Häuser werden. Die meisten der ältern Kirchenväter sind daher auch Gegner dieser Kunst. Tertullian eifert gegen Bildner, als gegen Leute, welche ein schändliches Gewerbe treiben, einem Maler wirft er vor, dass er das Gesetz Gottes durch die Kunst entweihe und verachte*). Clemens von Alexandrien warnt eben so eindringlich vor dem Gebrauch der Bilder. Wir müssen, sagt er, nicht an dem Sinnlichen kleben, sondern uns zum Geistigen erheben; die Gewohnheit des täglichen Anblicks entweiht die Würde des Göttlichen; das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren wollen, heisst dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen. Origines hält die Zulassung von Bildnern und Malern in christlichen Gemeinden für ver-

*) Pingit illicite, legem Dei in libidinem defendit, in artem contemnit, sind die charakteristischen Worte (adv. Hermogenem cap. 1) Man sieht die Lust an der Schönheit war der Strenge des Kirchenlehrers verhasst.

boten, und ein spanisches Concil untersagt ausdrücklich Gegenstände der Verehrung an die Wände zu malen.

Dieser bilderfeindliche Eifer ging weniger aus der übersinnlichen Richtung dieser Kirchenlehrer hervor, als aus der Besorgniss einer verderblichen Vermischung mit heidnischen Gebräuchen, welche in der That oft Statt fand. Die heidnische Toleranz, welche so sehr geneigt war, jede irgend bedeutende Gestalt in den Kreis der Götter aufzunehmen, besonders die spätere Richtung des untergehenden Heidenthums auf Anerkennung einer höhern göttlichen Einheit, auf Uebersinnliches, auf die Unsterblichkeit der Seele erleichterte Vermischungen dieser Art in hohem Grade. Vielen Heiden erschien Christus nur wie einer ihrer Heroen. Der Kaiser Alexander Severus hatte sein Bild mit dem des Wunderthäters Apollonius von Tyana, mit Abraham und Orpheus in seinem Lararium, andere gaben sogar Petrus und Paulus dieselbe Ehre, während die gnostisch-christliche Sekte der Karpokratianer wiederum die Bilder des Plato und Aristoteles neben dem des Heilandes aufstellte. Ja, es gab sogar Heiden, welche Christus und die himmlische Venus zugleich anbeteten, ihm wie ihren Göttern circensische Spiele und mimische Darstellungen widmeten *). Die Christen hatten daher vollkommen gegründete Ursache, sich auf das Bestimmteste abzugränzen, um falsche Freunde auszuschliessen. Und doch war dies nicht leicht, denn auch bei den Christen mischte sich, wenn auch in unschuldigerer Weise, gar leicht etwas Heidnisches ein, wenn sie sich künstlerisch versuchten. So sehen wir auf mehreren in Rom gefundenen silbernen Geräthschaften neben unzweideutigen christlichen Zeichen Amor und Psyche, Musen

*) Basnage hist. de l'égl. II. p. 1310. aus Salvian.

und Liebesgötter, Venus und Adonis*). In dem Hochzeitsgedichte für den christlichen Kaiser Honorius schildert der Dichter (Claudian) die Einkehr der Venus mit ihrem Gefolge in den Palast des Kaisers. Dies war freilich eine bloss allegorische Anwendung der Göttergestalten; aber die heidnische Geltung derselben war noch in zu frischem Andenken, als dass nicht den strengern Christen auch eine solche bedenklich und tadelnswürdig erscheinen, und sie geneigt machen musste, lieber alles Künstlerische zu verbannen.

Aber so übersinnlich, wie jene Kirchenväter es wollten, konnte die menschliche Natur sich nicht erhalten. Grade die innige Hingebung dieser frühen Christen, die Zärtlichkeit, mit welcher sie die Gegenstände ihres stillen Cultus betrachteten, musste das Bedürfniss nach äussern Zeichen erwecken. Sie mussten wünschen, dass die Lehre des Heils, welche das ganze Leben durchdringen sollte, auch den sichtbaren Aeusserungen ihr Gepräge aufdrückte. Selbst das Geheimniss der Verbrüderung machte Erkennungszeichen wünschenswerth. Dazu kam dann der orientalische Reichthum an Metaphern und Gleichnissen in den heiligen Schriften, welche sich in der bildnerisch gewöhnten Phantasie griechischer und römischer Christen in festerer Gestalt ausprägten.

Sehr früh finden wir daher eine Neigung zum Gebrauche von äussern Sinnbildern. Schon Justin († 163) zählt mehrere derselben auf, und Clemens von Alexandrien, ungeachtet er wie wir sahen gegen die Sinnlichkeit bildlicher Darstellungen eiferte, ist gegen einzelne Symbole nachsichtig und giebt sogar Vorschriften für dieselben. Natürlich war zunächst Christus der Gegenstand solcher

*) Aginc. Sculpt. tab. 9. Buonaruoti Taf. 28. 2.

sinnbildlichen Andeutungen; das liebevolle, mit dem Gedanken an den Heiland beschäftigte Gemüth fand überall leicht Beziehungen auf ihn, und gefiel sich darin, diese sinnbildlich zu häufen und aneinander zu reihen. Wir haben Hymnen christlicher Dichter, die ganz oder fast ganz aus Gleichnissnamen des Heilandes zusammengesetzt sind*). Aber auch christliche Tugenden und die Gegenstände der Verheissung wurden durch Sinnbilder dargestellt. Je mehr das eigentliche Bildwerk ihnen versagt war, um so mehr liebten die Christen nun sich mit solchen Zeichen zu umgeben; auf Siegelringen und Bechern, auf Kleidern und Schmucksachen, endlich auch auf Särgen und Wänden brachten sie sie zahlreich an. Dadurch vermehrten sich diese Symbole bedeutend und manche davon sind uns nicht mehr verständlich, indessen können wir doch aus jenen Gedichten und aus den Bildwerken eine nicht unbedeutende Zahl zusammenstellen.

Sehr früh schon kam das Zeichen des Kreuzes auf, man schlug es über Stirn und Brust, beim Kommen und Gehen, bei Tische, beim Lichtanzünden und Schlafengehen, man sah es an Thüren und Fenstern, auf den Wänden und Dächern der Häuser, auf Gefässen und Kleidern, Büchern und Waffen, bei Kasteiungen und bei fröhlichen Mahlen. Das ganze Leben der Christen war, wie ein Kirchenvater selbst emphatisch rühmt, davon begleitet**).

*) So der Hymnus bei dem Paedagogus des Clem. Alex. († ungefähr 200), das Epigramm des röm. Bisch. Damasius († 384), ferner Gedichte des Prudentius, Ennodius, Orientius u. A.

**) Prud. hymn. 6. Fac cum petente somno,
Castum petis cubile,
Frontem, locumque cordis,
Crucis figura signet,
Crux pellit omne noxium.

Früher schon Tertullian de cor. mil. c. 3.

Später schloss sich daran das Monogramm Christi an, dessen griechische Buchstaben durch ihre einfache lineare Gestalt den Vortheil hatten, leicht gezeichnet werden zu können, und eine Aehnlichkeit mit dem Kreuze darzubieten. Bekanntlich ist es noch jetzt in vielen katholischen Gegenden, besonders in Italien, in Verbindung mit dem A und O, nach der bekannten Bibelstelle, in Gebrauch. Vermöge eines Buchstabenspiels wurde auch der Fisch ein Zeichen Christi, weil die Buchstaben des griechischen Wortes (ἰχϑυς) als Anfangsbuchstaben betrachtet die Formel: Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland, geben (Ιησους Χριστος ϑεοῦ υἱος σωτηρ); indessen mag auch dabei an Christus den Menschenfischer gedacht sein. Unter den mehr bildlich gestalteten Symbolen ist vor Allem das Lamm zu nennen, bald bloss als Bild Christi, wo man ihm denn auch ein Kreuz beigab, bald auch der Apostel, bald aller Christen; sie sind ja die Heerde des guten Hirten. Sehr beliebt ist die Taube, ein Sinnbild des heiligen Geistes und sanfter, zärtlicher Gesinnung. So sind zwei Ehegatten auf ihrem Grabe durch zwei Tauben neben dem Monogramm Christi bezeichnet. Oft kommt auch ein Vogel vor, der an einem Zweige pickt oder aus einem mit Beeren gefüllten Korbe nascht, vielleicht eine Erinnerung an die Sorgfalt des himmlischen Vaters für die Vögel unter dem Himmel und daher ein Zeichen seiner Sorgfalt für die zu ihm auffliegende Seele. Der Hirsch ist frühe (mit Beziehung auf die Worte des Psalms: Wie der Hirsch ruft nach frischem Wasser, so schreit meine Seele zu dir) ein Bild christlicher Sehnsucht. Der Pfau, wegen seines gestirnten Schweifs schon bei den Heiden als Symbol der Unsterblichkeit betrachtet, scheint auch bei den Christen als ein

Zeichen des ewigen Lebens gebraucht zu sein*). Der Phönix ein leicht verständliches Sinnbild der Auferstehung, kommt schon bei den Kirchenvätern, der Hahn als Erinnerung an christliche Wachsamkeit, oder mit Beziehung auf die Verläugnung Petri als Zeichen der Busse, in den Katakomben vor. Auch die bekannten Symbole der vier Evangelisten als Engel, Löwe, Stier und Adler sind schon in dieser Zeit entstanden. Der h. Hieronymus deutet sie, indem er sagt: Christus est homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo, Christus ist Mensch von Geburt, sterbend ein Opferstier, Löwe in der Auferstehung, Adler in seiner Himmelfahrt. Häufig werden jedoch auch die vier Evangelisten, in Verbindung mit den vier Paradiesesströmen durch Wasserquellen angedeutet, welche aus einem Hügel fliessen, auf dem Christus steht. Eines der häufigsten Symbole ist das Blatt, theils das Oelblatt als Friedenszeichen, bald mit, bald ohne Taube, theils das der Palme, als Siegespreis bei Märtyrern oder Verstorbenen, die ja den Tod überwunden hatten. In der frühesten Zeist ist Weinlaub das beliebteste symbolische Ornament, ohne Zweifel in Erinnerung an die evangelischen Gleichnisse von der Rebe und der Kelterung. Nicht selten kommt es auch in Verbindung mit Genien, als eine Darstellung der Weinlese vor, ganz so wie auf ältern bacchischen Monumenten, so dass es scheint, dass die Väter der Kirche diese Erinnerung an die Mysterien des Heidenthums weniger gefährlich hielten**). Der Anker und die Leier, als

*) Aringhi II. 59. Sehr gross im Coem. S. Prisc. II. 285. 317. Häufig auf einer Weltkugel stehend.

**) Auf dem Sarge aus S. Costanza im Vatican, an den Gewölben dieser Kirche (die wenn auch ein Mausoleum doch das einer christlichen Fürstin war) an den Wänden der Katakomben (Aringhi

Zeichen christlicher Zuversicht und Freude, die Krone oder der Kranz, gleichbedeutend mit der Palme als Siegespreis, das Pferd, das segelnde Schiff, die Fussstapfen*), wahrscheinlich als Hindeutungen auf die Lebensreise oder den siegreich beendeten Wettlauf christlichen Strebens, der Fels, als Sinnbild der Festigkeit, der Krug, als Erinnerung an die Liebesmahle oder vielleicht an die Taufe, sind dann andre leicht verständliche Symbole**).

Besonders diese einfachsten Gegenstände finden wir auf den Grabsteinen der Katakomben unzählige Male wiederholt. Gewöhnlich ist die Zeichnung ebenso wie die Schrift leicht und kunstlos eingekratzt, die Schrift sogar häufig unorthographisch, mit Verwechslung gewisser Buchstaben, welche in der gemeinen Aussprache nicht scharf geschieden waren, oder mit Einmischung griechischer Schrift oder Worte in den lateinischen Text. Wir

I. S. 569. II. 29.) in Verbindung mit Christus als guter Hirt oder als Lehrer, mithin in unzweideutiger Beziehung auf ihn. Ueberhaupt behielt man manches, was aus bacchischen Mysterien herrührte, an christlichen Gräbern als Ornament bei z. B. den Panther und den Bock. Bellermann a. a. O. S. 35. Auf den Seitenwänden am Sarkophage des Junius Bassus sind die ländlichen Geschäfte der vier Jahreszeiten mit geflügelten Genien dargestellt (Aginc. Sculpt. t. 6. n. 6 u. 7), und auf einem altchristlichen Sarge im Museum zu Arles, abgebildet bei Millin Voyage dans le Midi de la France, sieht man in voller Ausführlichkeit die Lese des Oelbaums, wiederum mit nackten Genien.

*) Diese können auch als Zeichen der Nachfolge Christi mit Beziehung auf Petri 1. 2. c. 21. gedeutet werden.

**) Man darf übrigens nicht alles Bildliche für bedeutsam halten. Auf den Leichensteinen ist einige Male das Bild bloss eine Anspiespielung auf den Namen des Verstorbenen, z. B. bei einer Porcella ein Schwein, bei der Nabira ein Schiff (navis oder in damaliger unrichtiger Orthographie nabis). In den Malereien der Katakomben ist Manches bloss Arabeske z. B. Menschenköpfe mit Schlangenleibern, Töpfe mit Flammen, Blumen und Laubgewinde.

sehen daran, dass nicht bloss die Gebildeten für solche Erinnerungszeichen ihrer Lieben sorgten, und erkennen den überwiegenden Einfluss des Griechischen, als der Sprache der meisten Evangelien und der Gegenden, in welchen das Christenthum früher verbreitet gewesen war. Der Inhalt dieser Inschriften ist gewöhnlich kurz, aber oft sehr innig und rührend. Das gewöhnliche Beiwort des Verstorbenen ist: dem wohlverdienten (bene merenti) oder der süssesten (dulcissimae); sie werden als süsse Seele (anima dulcis), oder noch stärker: süsser als Honig (melle dulcior) gepriesen. Der Unschuld und Sittenreinheit wird nicht selten gedacht (mirae innocentiae anima dulcis Emilianus), auch wohl zuweilen der Schönheit und Klugheit (Constantia mirum pulchritudinis atque idoneitatis), oder der Friedfertigkeit (πασιφίλος et οὐδένι ἐχθρος; vixit annis 40 sine aliqua querela). Jungfrauen erhalten öfter das Beiwort der Stärke (fortissimae virgini) wohl mit Beziehung auf die Strenge ihrer Sitten. Märtyrer werden ausdrücklich bezeichnet, z. B. Primitius qui post multas angustias fortissimus martyr, andre als: martyrio coronati. Das persönliche Verhältniss des Sohnes, welcher den Aeltern, der überlebenden Aeltern, welche den Kindern das Denkmal setzten, ist oft einfach und rührend ausgesprochen; auch die Treue des Sclaven (fidelissimus servus) findet Anerkennung. Ein Wort der Segnung oder des Friedenswunsches fehlt selten (in pace, quiescat in pace, oder χαιρε, freue dich). Das Lebensalter ist gewöhnlich hinzugefügt, nähere Angaben der Standesverhältnisse kommen aber selten vor, meist nur bei solchen, welche der Gemeinde etwas nützten, namentlich bei den Steinhauern und Grubenarbeitern der Katakomben selbst. Manchmal findet sich ganz kurz:

Sie schläft (Victoria dormit), manchmal eine schmerzlich hoffnungsvolle Hindeutung auf die Zukunft (qui amabit me, der mich lieben wird*). Bei der Einfachheit und Unvollkommenheit dieser Inschriften hat die Zärtlichkeit des Ausdrucks etwas ungemein Rührendes. Wir sind sicher, dass sie nicht erkünstelt, nicht bloss eine herkömmliche Phrase lachender Erben ist; eine Wärme des Gefühls und der persönlichen Verhältnisse ist hier in Klassen der Gesellschaft eingedrungen, die sonst nur dem Erwerbe oder dem sinnlichen Genusse nachgingen. Dadurch erhalten denn auch jene schwach und unvollkommen gezeichneten Symbole eine eigenthümliche Bedeutung; wir sehen diese einfachen und ungebildeten Leute mit Ideen beschäftigt, für welche ihnen genügende Worte fehlen. Sehr wichtig ist auch die Mannigfaltigkeit dieser Symbole. Es sind nicht etwa einzelne Erkennungszeichen, nicht priesterlich angeordnete Hieroglyphen, sondern Erzeugnisse einer freiwirkenden Phantasie. Die ganze Natur löste sich für diese Christen in ein Symbol der Heilslehre und des Erlösers auf; alles hatte irgend eine Beziehung auf ihn. Die metaphorische, vergleichende Phantasie der Orientalen drang durch die heiligen Schriften in das Leben der abendländischen Völker ein, fixirte sich hier zum Bilde und wurde ein, auch für die künstlerische Richtung der folgenden Jahrhunderte wichtiges Element.

*) Vielleicht ist aber amabit nur statt amabat fehlerhaft geschrieben, so dass es eine Erinnerung an die Vergangenheit darstellt. Manchmal streift das Lob an das Lächerliche, z. B. wenn wir erfahren, dass der Marcianus, der von bewundernswürdiger Unschuld und Klugheit war (mirae innocentiae ac sapientiae) nur ein Alter von vier Monaten erreicht. Zuweilen finden sich auch Aeusserungen, welche nicht grade christlicher Milde würdig sind, z. B. Male pereat, insepultus jaceat, non resurgat, cum Juda partem habeat, si quis sepulchrum hunc (sic) violaverit. Aringhi II. 257 u. 174.

Ausser diesen kürzern Symbolen kamen aber auch sehr bald, ungeachtet jener bilderfeindlichen Stimmung einiger Kirchenväter grössere und völlig ausgeführte Bildwerke in Gebrauch. Selbst die Bischöfe scheinen nicht alle jenen Bilderhass getheilt zu haben. Aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts haben wir mehrere Aeusserungen angesehener Kirchenlehrer, welche einzelne Bilder in Kirchen lobend erwähnen. Vielfach merkwürdig ist namentlich die Beschreibung, welche Paulinus Bischof von Nola (393) von den in dieser Stadt und in Fondi erbauten Kirchen des h. Felix und den darin angebrachten Gemälden giebt; er sagt ausdrücklich, dass es ihm nützlich geschienen, dass heilige Malerei an allen Wänden spiele. Auch der Kunstwerth solcher Gemälde wurde berücksichtigt, man verschmähete selbst die Erinnerung an die schöne Zeit der heidnischen Kunst nicht immer. Ein Bischof (Asterius von Amasea, um 401) rühmt von einer Darstellung der h. Euphemia, sie sei so gut gemalt, dass man sie für ein Werk des Euphranor halten könne. Man fing an die Kunst als einen erfreulichen Schmuck und als ein nützliches Mittel zur Belebung der christlichen Vorstellungen zu betrachten. Ein andrer berühmter Bischof dieser Zeit (Gregor von Nyssa) spricht wohlgefällig von der Pracht der christlichen Tempel, wo der Maler auch die Blumen der Kunst beigefügt habe, und die Kirche wie eine blühende Wiese leuchte. Er billigt es höchlich, dass diese Malereien lebendig und anschaulich sind, dass darin die kräftigen Thaten der Märtyrer, die wilden Gestalten ihrer Verfolger dargestellt seien, damit man in ihnen die Kämpfe der Blutzeugen wie in einem Buche lesen könne*).

*) Münter a. a. O. Paul. Nol. ep. 32. und de S. Felicis Nat.

Gaben selbst die Bischöfe dieser Neigung für Bildwerke sich hin, so war die der Gemeinden noch viel entschiedener. Die römischen Katakomben wurden überreich damit geschmückt; mit plastischen Darstellungen an Sarkophagen, mit Malereien an Wänden und Decken der Grabgemächer. Die Sarkophage sind im christlichen Museum des Vaticans und an andern Orten*) erhalten, die Malereien zwar untergegangen oder verschüttet, aber doch in Nachzeichnungen auf uns gelangt.

Schon die Gegenstände dieser Darstellungen sind sehr interessant. Sie sind theils aus dem alten Testamente, theils aus dem neuen genommen, theils einer freiern Symbolik angehörig. Unter den alttestamentarischen kehren folgende besonders oft wieder. Zunächst der Sündenfall, Adam und Eva zu beiden Seiten des Baums, den gewöhnlich die Schlange umwindet; Kains und Abels Opfer; Noah in der Arche, bei der Annäherung der Taube; Abrahams Opfer; Moses, indem er die Quelle aus dem

carm. IX. v. 585 ff. (Propterea visum nobis opus utile, totis Felicis domibus pictura illudere sancta.) Greg. Naz. Opp. I. 318. Greg. Nyss. (ed. Paris 1638) Opp. I. 476. II. 908. III. 579. Die Zulassung der Bilder wurde dann von der Prunksucht im Uebermaasse benutzt. Die Sitte Ehrenkleider zu tragen, in welche Gestalten eingewebt waren, (vestis picta) wurde auch von den Christen angenommen und es gab solcher Gewänder, welche die ganze Geschichte Christi, die Hochzeit zu Kanaan, die Erweckung des Lazarus und andre Wunder, wohl 600 Gestalten, enthielten. Emeric David, Hist. de la peinture p. 41.

*) Namentlich sind solche Sarkophage in nicht unbeträchtlicher Anzahl in Frankreich hauptsächlich im südlichen, weniger im nördlichen, gefunden und werden jetzt in den Museen von Arles, Marseille, Toulouse und Paris, so wie in einzelnen Kirchen bewahrt. Nachrichten und einige Abbildungen bei Caumont, Cours d'antiquités monumentales, Partie 6., p. 202 ff. In Italien sind ausser den römischen die, freilich einfacheren, Särge in der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna wegen ihres feststehenden Datums wichtig. Abbildungen derselben sind ebenfalls bei Caumont a. a. O.

Felsen hervorruft oder die Gesetztafeln von der Hand des Herrn empfängt; der Durchgang durch das rothe Meer. Selten kommt Hiob vor; David mit der Schleuder, soviel ich finde, nur ein Mal. Besonders häufig sind die Darstellungen des Propheten Daniel in der Löwengrube, der drei Jünglinge im feurigen Ofen; dann Elias Himmelfahrt oder seine Vision des Todtenfeldes. Vor allem beliebt ist die Geschichte des Jonas; die verschiedenen Momente derselben, wie er in der Kürbislaube schläft, von dem Fische verschlungen, und wieder ausgeworfen wird, kommen meistens neben einander, öfter auch einzeln, in unzähligen Wiederholungen vor, sie dürfen fast nicht fehlen. Man sieht, dass die bedeutsame Form dieses Wunders, die dreitägige Verborgenheit im dunkeln Schoosse des räuberischen Thiers und die endliche Befreiung die Gemüther besonders bewegte; Christus selbst hatte ja schon eine symbolische Hindeutung auf seine Geschichte darin gefunden.

Bei den Darstellungen des neuen Testaments ist es auffallend, dass die Momente, welche uns als die wichtigsten erscheinen und welche das Leben Christi historisch begränzen, niemals auf den frühern Bildwerken vorkommen, so namentlich alle Momente des Leidens, die Kreuzigung, die Dornenkrönung, die Verspottung. Nur Christus vor Pilatus, oder auch wohl (obgleich nicht deutlich) die Gefangennehmung Christi findet sich einige Male. Ebensowenig sind die Momente, welche mehr das Leben der Jungfrau berühren, die Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Aegypten dargestellt. Die Geburt des Erlösers sehen wir einige Male auf Sarkophagen, die jedoch einer etwas spätern Zeit anzugehören scheinen, ebenso die Anbetung der Könige. Aus den

evangelischen Erzählungen sind einige Wunder besonders beliebt: die Erweckung des Lazarus, die wunderbaren Speisungen des Volks, die Heilungen der blutflüssigen Frau, des Gichtbrüchigen, der sein Bett davon trägt, des Blinden. Von den Gleichnissen finden sich nur die klugen Jungfrauen mit ihren Lampen*). Mehr historische Gegenstände sind dann das Gespräch mit der Samariterin, der Einzug Christi in Jerusalem, die Fusswaschung, Christus vor Pilatus, der seine Hände wäscht, Petri Verläugnung und Abführung zum Gefängnisse. Auch die Uebergabe der Schlüssel an Petrus ist nicht selten.

Ausserdem ist Christus häufig in völlig symbolischer Auffassung oder doch ohne Bezeichnung eines festen historischen Moments dargestellt, gewöhnlich lehrend, von einigen Jüngern oder von den zwölf Aposteln umgeben; entweder sitzend oder auf einem Berge stehend, aus welchem dann vier Quellen, Andeutungen der Paradiesesströme und der Evangelisten, hervorfliessen. Bei weitem die beliebteste und häufigste Darstellung Christi ist die als guter Hirt; sie kommt in vielfachen Veränderungen vor, mit Liebhaberei und Zartheit behandelt. Gewöhnlich ist Christus hier jugendlich, im kurzen Hirtenkleide, am häufigsten das wiedergefundene Schaf auf dem Nacken tragend, manchmal auch dasselbe liebkosend und aufnehmend; einige Male steht oder sitzt er bloss unter den Schafen mit dem Hirtenstabe oder der Flöte.

Nahe verwandt damit ist die, für uns auf den ersten Blick sehr auffallende Darstellung Christi als Orpheus, wo er dann wiederum im kurzen Kleide, aber stets mit

*) Aringhi II. S. 199. Indessen ist die Bedeutung dieser Gestalten nicht ausser Zweifel.

der phrygischen Mütze bedeckt, die Leier im Arme und darauf spielend, unter Bäumen sitzt, während Löwen und Kameele sich herandrängen und Vögel auf den Zweigen ihm zuhören. Wir würden zweifeln, ob diese, ihrer symbolischen Beziehung nach zwar leichtverständliche Darstellung wirklich den Heiland bezeichne und ob sie christlich sei, wenn sie nicht öfter in den Katakomben und mit andern ausschliesslich christlichen Gegenständen verbunden gefunden wäre.

Ueberblicken wir den Kreis dieser Bildwerke, so leuchtet sogleich ein, dass auch hier das symbolische Element überwiegend ist. Nicht solche Erzählungen sind herausgehoben, welche in der Geschichte der göttlichen Führung des auserwählten Volkes oder in der des Erlösers die Wendepunkte bilden, sondern solche, welche eine leichte Deutung gestatten, und zwar die Deutung auf einen bestimmten Kreis christlicher Lehren. Bemerkenswerth ist dabei, dass auf die geheimnissvollen Dogmen, auf das Sühnopfer Christi, auf die Trinität, auf die apokalyptischen Visionen, endlich auf alles, was nachher gebraucht wurde, um den Sieg der Kirche zu feiern, überall noch nicht hingewiesen ist. Alles deutet vielmehr auf die Heilswahrheiten, welche dem Einzelnen die wichtigsten und erfreulichsten sind, und auch dies auf eine milde Weise. An unsre Sündhaftigkeit wird zuweilen erinnert (Adam und Eva, Petri Verläugnung, vielleicht Pilatus), Gebot und Gehorsam werden eingeschärft (die Gesetztafeln, Abrahams Opfer), der Vorzug der Folgsamen wird gezeigt (Abels und Kains Opfer). Vor allem aber wird die Hoffnung rege gehalten, auf Hülfe in der Gefahr (Noah, Daniel, die Jünglinge im feurigen Ofen, das rothe Meer); auf wunderbare Heilung (die Kranken

des Evangeliums), auf himmlische Nahrung und Stärkung (die Quelle des Moses, die Samariterin, die Speisungen); endlich auf Auferstehung (Lazarus und Elias) und auf die glorreiche Wiederkehr des Herrn (der Einzug in Jerusalem) wird hingedeutet. Viele dieser Beziehungen vereinigten sich dann in der Geschichte des Jonas und in dem Gedanken an die liebevolle Fürsorge des guten Hirten für seine Heerde, weshalb diese Gegenstände entschieden vorherrschten. Jener, weil er die Eigenschaft hatte, auch noch wieder auf den Herrn hinzudeuten, war deshalb doppelt willkommen, dieser als der einfachste Ausdruck der gegenseitigen Liebe des Heilandes und des Gläubigen zwar unentbehrlich, aber doch zuletzt zu oft wiederholt und zu einfach, so dass er der verwandten Vorstellung des Orpheus, des mächtigen Besänftigers, der das Thierische zur Sitte erhob, weichen musste.

Schon aus dem Kreise, dem diese Gegenstände angehören, erkennen wir also, dass die Richtung dieser ersten Christen auf das Symbolische hinzielte, dem das Historische durchaus untergeordnet war. Sehr deutlich zeigt sich das aber ferner daran, wie die Gestalt des Heilandes behandelt ist. Nicht bloss, wenn er als guter Hirt oder gar als Orpheus erscheint, wo diese freipoetische Auffassung dem Gedanken an historische Treue keinen Raum gab, sondern auch in den mehr historischen Momenten bemerkt man keine Spur des Bestrebens, dieselben Züge des Heilandes festzuhalten. Namentlich finden wir ihn bald jugendlich, ohne Bart, bald bärtig dargestellt, oft auf demselben Sarkophage in beiden Formen. Man hat wohl geglaubt, dies auf eine Regel, auf einen Zeitunterschied oder auf die verschiedenen Bedeutungen des lebenden und des verklärten Erlösers zurück-

führen zu können, allein alle Versuche dieser Art scheitern bei näherer Vergleichung der Monumente. Man wollte also nur eine Erinnerung an die geistige Bedeutung des Erlösers und war gegen seine äussere historische Erscheinung im Ganzen gleichgültig. Ein wirkliches oder vermeintliches Bildniss Christi kommt daher hier nicht vor*), und es ist nicht unwahrscheinlich, dass man selbst bewusster Weise ein solches vermieden hat, um der Versuchung oder dem Vorwurf des Götzendienstes zu entgehen. Wir werden später die Geschichte des Bildnisses Christi ausführlicher im weitern Zusammenhange betrachten. Schon hier ist aber daran zu erinnern, dass die ziemlich ausgebreitete christliche Secte der Doketen dafür hielt, dass der Erlöser auf Erden sich nur eines Scheinleibes bedient habe, und dass diese Ansicht, obgleich von der rechtgläubigen Kirche zurückgewiesen, dennoch auf bedeutende Kirchenlehrer, wie Origenes und Clemens von Alexandrien, nicht ohne Einfluss blieb. Mit Vorliebe führte man auch die Stelle des Propheten Jesaias an, in welcher der Messias als klein, hässlich, in Knechtsgestalt erscheinend beschrieben wird, und die Kirchenväter waren nicht abgeneigt, es anzunehmen, dass Christi Gestalt wirklich dieser Prophezeiung entsprochen habe. Sie ziehen daraus die Lehre, dass der Christ nicht

*) In den Katakomben findet es sich zwei Mal, im Coemeterium Pontiani offenbar aus späterer Zeit (Aringhi I. 367), und im Coemeterium S. Calisti (daselbst S. 561). Hier scheint es allerdings älter, indessen beruht die Annahme, dass dieses weder mit dem Kreuze noch mit einem andern Zeichen versehene Brustbild den Erlöser darstelle, nur auf einer Aehnlichkeit der Züge mit der typischen Vorstellung, wobei denn den Nachahmungen, welche die Verfasser der Roma subterranea geben, nicht in dem Grade zu trauen ist, um auf diese vereinzelte Ausnahme Gewicht zu legen. Merkwürdiger Weise ist in demselben Grabgemach auch noch der Orpheus dargestellt.

an der sinnlichen Schönheit der Dinge hängen, sondern sich zum Innern und Geistigen erheben solle. Bei einer solchen Ansicht musste auch die bildliche Darstellung des Heilandes nothwendig mehr eine symbolische Bedeutung erhalten, und es ist begreiflich, dass man einer vermeintlichen Bildnissähnlichkeit geflissentlich vorzubeugen suchte. Ebensowenig findet sich ein Bildniss der Jungfrau Maria in den Katakomben. Zwar glauben Manche *) gewissen weiblichen Gestalten, welche im langen Gewande, mit betend aufgehobenen Händen nicht selten vorkommen, diese Bedeutung beilegen zu müssen. Indessen sehen wir solche Frauengestalten oft in der Mehrzahl nebeneinander, oft mit betenden Männern vermischt, so dass die Bedeutung wohl keine so individuelle sein kann. Man wird dadurch vielmehr wohl nur einen Ausdruck des Gebets oder der Frömmigkeit der Gemeinde, und, namentlich auf Sarkophagen, ein freilich nicht grade genaues Porträt der Verstorbenen beabsichtigt haben. Abgesehen von der Aehnlichkeit scheint übrigens gar keine Scheu vor der bildlichen Darstellung der heiligen Gegenstände in diesen Gemeinden geherrscht zu haben. Dies zeigen nicht bloss die vielen Darstellungen des Heilandes, sondern selbst Gott Vater (der gewöhnlich bei dem Opfer Abrahams, den Gesetztafeln u. s. w. nur durch die aus den Wolken herausgreifende Hand dargestellt ist) ist einmal bei dem

*) So auch Hirt (Jahrb. f. wissensch. Kritik 1827 n. 126). S. dagegen solche Gestalten in der Mehrzahl bei Agincourt. Sculpt. tab. VII. 2. 4. — Unzweifelhaft ist die Jungfrau abgebildet bei dem freilich seltenen und ohne Zweifel späteren Gegenstande der Anbetung der Könige. Aginc. a. a. O. tab. VII. n. 10. VIII. n. 13. Vielleicht ist auch die wahrscheinlich symbolische Darstellung einer Frau, welche Federvieh füttert, als Gegenstück des guten Hirten (a. a. O. tab. VIII. n. 12.) auf sie zu beziehen. Eigentliche Bildnisse finden sich in den Katakomben nicht.

Opfer des Kain und Abel in ganzer Gestalt als Greis gebildet *).

Die Zusammenstellung und Anordnung der erwähnten Gegenstände auf den Denkmälern ist eine ziemlich mannigfaltige und freie. Die Sarkophage enthalten gewöhnlich auf ihrer langen Seite mehrere Darstellungen, meistens fünf, durch kleine Säulen getrennt, welche oben grades Gebälk, Bogen, Giebel oder muschelförmige Höhlungen tragen. In dem mittlern Raume ist meistens der Heiland, entweder lehrend zwischen zwei Jüngern oder in irgend einer Handlung dargestellt. Als Lehrer sitzt er oft auf einem Throne, unter dem dann zuweilen eine männliche bärtige, oder eine weibliche Gestalt, welche mit ihren ausgebreiteten Armen einen schwebenden Schleier hält, hervorsieht **). Wahrscheinlich ist dadurch auf Christi Verklärung oder Herrschaft hingedeutet, so dass jene Gestalten den Himmel (Uranus) oder die Erde (Terra) in antik allegorischer Weise bezeichnen. Oft aber ist Christus auch stehend gebildet, und dann durch einen Vorhang hinter ihm oder durch grössere Dimension, gewöhnlich aber dadurch ausgezeichnet, dass er auf einem Hügel steht, aus dem die bereits erwähnten vier Quellen fliessen. Neben diesem mittlern Bilde sind auf beiden Seiten andre angebracht, deren Gegenstände gewöhnlich keinen innern Zusammenhang haben, nicht einmal nach ihrem Ursprunge aus dem alten und neuen Testamente scharf gesondert sind. Sie sind daher auch immer geschieden, entweder durch Säulen oder durch Palmen, oder auch wohl, was jedoch seltener vorkommt, durch bedeutungslose Neben-

*) Aringhi I. 427.

**) Auf dem Sarkophage des Junius Bassus und auf einem andern im Vatican. Aringhi I. 277 u. 317.

figuren, gleichsam Zuschauer der dargestellten Ereignisse. Doch liebt man der Darstellung, auch da wo der Gegenstand nicht dazu nöthigte, einen Hintergrund zu geben, entweder von mancherlei Baulichkeiten (wo dann thorartige Oeffnungen zwischen Thürmen den Mittelpunkt einer einzelnen Darstellung anzeigen und mithin dazu dienen die Gruppen zu unterscheiden) oder von Bäumen oder Weinlaub. Bei einigen Gegenständen ist die Darstellung mehr natürlich; namentlich bei dem Durchgange durch das rothe Meer und in der Geschichte des Jonas sind die Wellen des Meeres immer in breiter Ausdehnung gegeben. Dagegen sind in andern Fällen Personificationen nicht verschmäht; so kommt bei der Himmelfahrt des Elias der Flussgott Jordan ganz in heidnischer Weise, als kräftiger Greis mit der Wasserurne vor. Oft sind auch die Gestalten von verschiedener Dimension; die Kranken bei den evangelischen Wundern, die Juden an der Quelle des Moses und ähnliche Nebenfiguren sind kleiner als die Hauptgestalten. Meistens enthalten die Compositionen nur wenige Gestalten und drücken ihren Gegenstand wie mit einer Abbreviatur in typisch hergebrachten Formen aus. So ist Lazarus bei seiner Erweckung stets von Tüchern umwickelt, meistens in der geöffneten Thüre des Grabes stehend, Noah's Arche immer als ein viereckiger Kasten gebildet, die Vermehrung der Brodte beständig durch mehrere gefüllte Körbe, die neben Christus am Boden herumstehen, angedeutet. Der geheilte Gichtbrüchige trägt immer sein Bett. Auf eine künstlerische Mannigfaltigkeit, auf Neuheit der Auffassung war es durchaus nicht abgesehen, man wählte vielmehr die bekanntesten Formen um nicht missverstanden zu werden.

Gewöhnlich bestehen diese einzelnen Compositionen nur aus drei Figuren, wenigstens im Vorgrunde, so dass die Hauptperson die Mitte einnimmt. So wird Christus oder Petrus stets von zwei Knechten zum Gefängniss geführt, David steht zwischen zwei Löwen und Löwenwärtern. Auch da wo der Gegenstand nicht eine beliebige Zahl der Nebenpersonen gestattete, ist der Anordnung ein ähnlicher Rhytmus gegeben. So steht Abraham in der Mitte, neben ihm kniet Isaak, hinter welchem ein Knecht steht, auf der andern Seite ist das Opferlamm gezeigt und die Hand Gottes, welche Abrahams aufgehobenes Schwert zurück hält. So nimmt bei dem Sündenfalle der Baum die Mitte ein, während Adam und Eva zu beiden Seiten stehen*). Jede einzelne Darstellung concentrirt sich auf diese Weise und sondert sich von den andern ab. Dabei sind ferner alle Gestalten ganz oder fast ganz in der Vorderansicht gezeigt, der letzte Ueberrest der Profilconstruction des Reliefs ist also verschwunden und es zeigt sich vielmehr eine Anordnung nach einem symmetrisch-malerischen Princip.

Auch in der Art wie die einzelnen Compositionen auf der Fläche des Sarkophags zusammengestellt sind, zeigt sich dieselbe symmetrische Rücksicht. Sie sind immer in ungrader Zahl, das mittlere Bildwerk gewöhnlich etwas breiter und voller, so dass es sich als die Mitte auszeichnet, während die beiden nächsten und dann wieder die beiden entfernteren mit einander correspondiren, und zwar nicht durch ihren Inhalt, der vielmehr dabei gar nicht berücksichtigt zu sein scheint, sondern durch ihre Form, so dass entweder die Anordnung, die Verbin-

*) S. Beispiele auf dem Sarkophage des Junius Bassus, Aringhi I. 277. Aginc. Sc. t. 6. n. 5.

dung von sitzenden und stehenden, von vor- oder zurücktretenden Figuren, oder die Erscheinung dieser Figuren selbst, ihre Nacktheit oder Bekleidung und dergleichen ihnen eine gewisse Aehnlichkeit und Verbindung leihet *). Nicht selten ist die ganze Langseite oder auch wohl der ganze Sarkophag nur mit der Darstellung Christus und seiner Jünger geschmückt. Auch dann aber ist die symmetrische Anordnung vollständigst durchgeführt, so dass der Heiland in der Mitte auf einem Hügel erhöht steht, während die Apostel unter Bogen gruppirt sind. Einige Male finden sich auf jeder Seite des Erlösers zwölf Jünger, wo dann die Gruppen an den Seitenflächen und der Rückwand fortgesetzt sind; auf der einen Seite des Heilandes, und zwar auf der zu welcher sein Gesicht geneigt ist, sind dann auch diese Jünger zu ihm hingewendet und halten sämmtlich die Rechte empor, wie im Eifer der Erwiederung; auf der andern blicken sie entschiedener nach vorn, während bei jedem Paare der eine die Rechte predigend aufwärts hält, der zweite sie auf die Schriftrolle legt. Es scheint, dass man hiedurch die Jünger, welche beim Leben des Herrn sein Antlitz schauten, von denen unterscheiden wollte, welche nach seinem Tode mit dem Evangelium in der Hand die Völker belehrten. Auch bei dieser Beziehung ist aber die symmetrische Anordnung unverkennbar. Beispiele für diese Regeln der Anordnung gewähren unter andern zwei berühmte Sarkophage, welche auch dadurch wichtig sind, dass sie bekannten vornehmen Römern angehören, beide noch aus dem vierten Jahrhundert, der eine der des Junius Bassus

*) Beispiele bei Aringhi in grosser Zahl. Vergl. auch den Sarkophag im Museum zu Arles (de Caumont, cours d'Antiqu. Partie 6. p. 204 und pl. 94.)

(† 359), der andere der des Anicius Probus († 395) *). Der künstlerische Werth der Ausführung ist, wenigstens bei den beiden ebenerwähnten und andern bessern und frühern Sarkophagen, nicht geringer als bei den heidnischen und weltlichen Sculpturen dieser Zeit. Die Gewandung sowohl als das Nackte sind verständig und nicht ohne Geschmack gearbeitet; in den Köpfen und noch mehr in den Bewegungen erkennt man häufig das mehr oder weniger gelungene Bestreben, den Ausdruck der momentanen Stimmung zu erreichen. Namentlich ist der Ausdruck der Innigkeit, des Flehens, der Demuth, oder der strenge Ernst der Lehrenden oft ganz sprechend. Dagegen fehlt es freilich an einer tiefern Durchführung des Individuellen, die Formen der Körper und Gesichtszüge sind sich durchweg gleich, selbst bei den Aposteln und Jüngern ist kein irgend bemerklicher Unterschied angedeutet, und die Bildnisse der Verstorbenen, wo sie vorkommen, sind unbestimmt und ohne Spur von Porträtähnlichkeit. Noch weniger dürfen wir Kraft und bedeutsame Formen hier suchen, der Ausdruck ist vielmehr eher matt. Aber da weder die Gegenstände einen Aufwand von Kraft erforderten, noch der Geist, welcher aus der ganzen Anordnung und Zusammenstellung spricht, sich damit vertragen hätte, so ist dieser Mangel nicht eben störend.

Von freistehenden Statuen christlicher Gestalten sind in den Katakomben keine Beispiele, ausserhalb derselben nur zwei gefunden, welche dieser frühern Zeit angehören dürften. Die eine ist eine sehr bekannte Statue des heiligen Petrus, der sitzend, die rechte Hand zum

*) Aringhi I. 277, 281. Andere Sarkophage mit der im Texte erwähnten Unterscheidung der Jünger ebenda p. 301. 307. 311.

Segnen aufgehoben, in der linken die Schlüssel haltend, dargestellt ist. Sie ist in Bronce gegossen und unterscheidet sich in künstlerischer Beziehung von den bessern Arbeiten der spätern Römerzeit so wenig, dass man geneigt gewesen ist, den Körper für eine vorchristliche Arbeit zu halten, der nur der Kopf des Heiligen aufgesetzt sei, was indessen durch die Uebereinstimmung des Ganzen wiederlegt wird. Der griechischen Inschrift zufolge, welche sich ehemals auf ihrer Basis befand, darf man vermuthen, dass sie ein Geschenk sei, das ein byzantinischer Kaiser oder Grosser im fünften Jahrhundert der Peterskirche, in der sie sich noch jetzt befindet, gemacht habe*). Die andere, eine Marmorbildsäule des guten Hirten im Vatican, ist ebenfalls noch von guter Arbeit und nicht ohne Ausdruck.

Die Gemälde der Katakomben verrathen noch sehr deutlich ihren Ursprung aus den heidnischen Wandmalereien. Sie bestehen aus einzelnen Bildern in angemessenen Einfassungen, welche durch Arabesken oder Linien mit einander zu einem Ganzen verbunden sind. Da die senkrechten Wände überall von Leichenbehältern durchschnitten sind, so gewährte die Decke der kapellenartigen Gemächer die einzige Stelle für grössere Malereien. Die Anordnung ist hier ziemlich gleichbleibend die eines Kreises, in dessen Mitte sich ein Bild, wiederum in kreisförmiger oder auch in acht- oder viereckiger Einfassung, befindet, während ringsumher vier oder acht kleinere Bilder in halbkreisförmiger oder dem Viereck sich nähernder Einfassung stehen. Die Zwischenräume sind dann durch geometrische Linien oder durch Blumen, Fruchtkörbe, Delphine, Genien und ähnliche arabeskenartige

*) Platner in d. Beschr. Roms II. 99. 176.

Malereien ausgefüllt. Für den mittlern Kreis ist überwiegend oft die Darstellung des guten Hirten gewählt; als Nebenbilder finden sich vorzugsweise häufig die Momente aus der Geschichte des Jonas, manchmal mehrere derselben, manchmal nur einer neben andern Darstellungen. Andere hier vorzugsweise gewählte Gegenstände sind die Erweckung des Lazarus, Moses mit der Quelle, oder den Gesetztafeln, Noah in der Arche, Daniel zwischen den Löwen. Auch die Heilung des Lahmen oder Blinden, der Sündenfall, die Vermehrung der Brodte kommen häufig vor. Oft enthalten auch die Nebenfelder statt bestimmter symbolischer Gegenstände, bloss einzelne Männer oder Frauen in langen Gewändern in betender Stellung, nach alter Weise mit aufgehobenen Händen, wahrscheinlich eine allgemeine Andeutung der frommen Gemeinde. Alles ist mit so wenigen Figuren wie möglich dargestellt, sparsamer als auf den Sarkophagen. Bei der Brodvermehrung z. B. sehen wir den Herrn bloss zwischen Brodkörben stehen, ohne dass, wie es auf den Sarkophagen gewöhnlich, das Volk angedeutet ist. Es liegt dabei ohne Zweifel das Gefühl zum Grunde, dass diese Deckenbilder möglichst leicht gehalten werden mussten. Auch in den Arabesken ist das Bestreben nach einer heitern Zierde unverkennbar, sie beschränken sich keineswegs auf symbolisch bedeutsame Gegenstände, wenigstens nicht auf solche, in denen dies hervortritt; oft sind sie mit ausgedehnten Blumengewinden und schwebenden Gestalten verziert. Dabei kommen dann Delphine, Töpfe mit Früchten oder Flammen, Genien mit Fruchtkörben, geflügelte Rosse, selbst Victorien und Triumphwagen vor. Ueberhaupt ist der Charakter dieser Grabgemälde keineswegs ein finsterer, vielmehr scheint etwas

Heiteres und Freundliches gesucht zu sein, ähnlich wie an den heidnischen Gräbern. Besonders zeigt sich dies in der Darstellung des guten Hirten oder des Orpheus, die oft ausgedehnt, mit grösserer Zahl von Thieren, mit Hügeln und Bäumen ausgestattet ist. Zuweilen findet sich sogar der gute Hirt nicht von Gegenständen bestimmter religiöser Symbolik, sondern von den vier Jahreszeiten umgeben, welche durch Männer in Beschäftigungen, wie sie denselben entsprechen, unverkennbar angedeutet sind. Auf Bildern dieser Art sehen wir wieder das malerische Princip deutlicher hervortreten, während bei den meisten andern der arabeskenartige Charakter, den sie mit der römischen Wandmalerei gemein haben, es selbst nicht in dem Grade wie auf den Sarkophagen aufkommen lässt.

Die Zeichnungen nach diesen wieder verschütteten und untergegangenen Malereien, auf welche wir, wie gesagt, ausschliesslich angewiesen sind, gestatten freilich kein vollständiges Urtheil über ihre künstlerische Ausführung; indessen verräth schon die Anordnung und Eintheilung der Bilder und die Handhabung des arabeskenartigen Beiwerks eine gewisse malerische Technik, die also, wie die plastische, hier nicht geringer scheint, als bei andern spätrömischen Arbeiten. Und dies genügt uns im Wesentlichen, da künstlerische Meisterwerke ohnehin nicht zu erwarten sind.

Um so wichtiger und lehrreicher ist dagegen die Betrachtung der Richtung, welche sich an diesen Werken der ersten christlichen Epoche zeigt.

Die Kunstrichtung einer Zeit oder eines Volkes hängt sehr wesentlich von dem Gesichtspunkte ab, unter welchem die Natur erscheint. Eine überwiegend geistige

Richtung wird den Blick von der Natur abziehen und daher die bildenden Künste entweder gar nicht aufkommen lassen oder sie doch nur als gleichgültige sinnliche Zierde aus der Fremde aufnehmen und dulden. Eine Denkungsweise dagegen, welche in der Natur die grosse Erhalterin der Dinge und mithin göttliches Leben voraussetzt, wendet sich ihren Erscheinungen mit Liebe zu und braucht sie als Mittel der Darstellung, welche dann sofort eine künstlerische wird. Je nachdem nun aber das göttliche Leben in der Natur als ein freies, geistiges, dem Menschen ähnliches, oder als ein fremdartiges, dunkles, gebieterisches Wesen anderer Art betrachtet wird, gestaltet sich auch die Kunst frei und belebt, oder starr und finster. Da ist es nun sehr bemerkenswerth, wie diese frühen christlichen Gemeinden, obgleich ihr Streben auf das Jenseits gerichtet war, weder zu einer jüdischen Verbannung des Bildes noch zu einer trüben Auffassung der Natur sich hinneigten. Selbst die Kirchenlehrer, vermöge ihrer Stellung begreiflicherweise strenger als die andern Christen, verwarfen doch nur scheinbar jedes Bild. Sie gaben sofort wenigstens die Erlaubniss zu Symbolen, sie fanden selbst eine fromme Freude in der Deutung einzelner Gegenstände auf Christus und auf christliche Hoffnungen und Eigenschaften. Und damit war sehr viel gegeben, nun durfte der Blick schon freundlich auf den Erscheinungen der Natur ruhen, weil er in ihnen Gleichnisse der höchsten geistigen Güter fand. Die Zahl dieser Symbole musste bald gewaltig wachsen. Der Sinn der von einem Gegenstande erfüllt ist, wird durch alles daran erinnert, jedes ruft ihm eine Eigenschaft, eine Beziehung daran ins Gedächtniss. Das Wohlgefallen an diesem symbolischen Liebesspiel erregt die Phantasie;

die ganze Natur löst sich also in einen heitern Wechsel von Symbolen auf. Es entsteht auf diese Weise bildlich etwas Aehnliches, wie es poetisch in den Dichtungen der Juden gewesen war, ein Wechsel von Metaphern, der freilich für die Poesie geeigneter ist, als für die bildende Kunst.

Diese symbolische Richtung blieb aber hier nicht bloss bei einzelnen Naturgegenständen stehen, sondern verband sich auch mit der Vorstellung des Historischen. War es gefährlich, das Bild Christi in seinem irdischen Zustande mit zu grosser Liebe zu betrachten, weil die Verehrung, welche dem Ewigen gebührt, allzuleicht dem Sichtbaren und Vergänglichen gezollt werden konnte, so war es doch auch wieder unvermeidlich, dass die Phantasie sich diese Scenen mehr oder weniger ausmalte und nach deutlicherer Darstellung strebte. Daher entstand für diese höhern historischen Gegenstände unbewusster Weise etwas Aehnliches, wie für die einzelnen sinnlichen Dinge; man gewöhnte sich, die einzelnen Momente geschichtlicher Hergänge symbolisch zu betrachten. Die Vergangenheit wurde eine Fundgrube von Gleichnissen, wie die Gegenwart von Metaphern.

Auf diese Weise stand man aber von der heidnischen Naturbetrachtung noch nicht gar ferne. Auch bei den Griechen war die Phantasie geübt, die Natur stets in Einzelheiten aufzulösen, jeder Erscheinung eine menschenähnliche Gestalt zu verleihen, jede Gestalt wieder in Erscheinungen aufgehen zu lassen. Auch bei ihnen hatte also das Naturbild etwas Flüssiges, Wandelbares, ähnlich dem Symbol, das nur herbeigerufen wird, um einen Gedanken anzuregen, und ihm zu weichen. Diese anfangs unsicheren Gestalten, in der Blüthezeit der antiken Kunst fixirt und individuell ausgebildet, wurden in den

spätern Jahrhunderten religiöser Sehnsucht und mystischer Deutungen wieder flüchtig und allgemein, und die Natur galt, in ähnlicher Weise wie in dieser christlichen Symbolik, nur als ein Scheinbild, hinter welchem Anderes gesucht wird. Nur war es bei diesen Heiden in noch viel höherm Grade flüchtig. Denn bei den Christen, namentlich wenn sie die historischen Gegenstände ihrer heiligen Geschichte darstellten, mischte sich ein Geist der Ehrfurcht und Liebe ein, der unwillkürlich ihren Gebilden mehr Wärme und Leben gab.

Auf dieser Aehnlichkeit der Stimmung beruhte es denn, dass jene christlichen Bildner die Formen der römischen Kunst nicht bloss aus Gedankenlosigkeit beibehielten, sondern auch mit Neigung und Wohlgefallen anwendeten. Beruhigt und friedlich gefielen sie sich in diesem nicht bloss frommen, sondern auch heitern Spiele mit den natürlichen Gebilden, und es ist ein schönes Zeugniss ihres festen Sinnes, dass auch die Nähe der Gräber diese Heiterkeit nicht trübte.

Auf der Verschiedenheit der christlichen Weltansicht von der heidnischen beruhen dagegen die Vorzüge der christlichen Werke vor den gleichzeitigen heidnischen. Unter diesen ist vor Allem wichtig, dass die architektonische Grundlage der Kunst eine neue wird. Wir sahen schon, wie in der Baukunst die perspectivische Gestalt der Basilika sich deutlicher zeigt; ebenso ist es in der Plastik. Jene Halbheit des römischen Reliefs, welche die einfache Strenge des Profilstyls nicht mehr festhalten kann, aber auch noch kein anderes Princip der Anordnung findet, ist auf den christlichen Sarkophagen verschwunden. Wir sehen hier die Flächen nach symmetrischen Rücksichten eingetheilt, die Mitte als solche, die Seitenfelder

als einander entsprechend bezeichnet. Und ebenso tritt in der Anordnung der einzelnen Darstellungen die Hauptfigur als mittlere hervor, der sich die Nebenfiguren, seitwärts zurückgestellt, unterordnen. Das perspectivisch-malerische Princip, das wir später in der christlichen Kunst stets vorherrschend finden werden, das erst nach einer Reihe von Jahrhunderten seine volle Ausbildung erhält, hat hier schon jenes plastische der Profilstellung überwunden.

Es versteht sich, dass dies nicht aus künstlerischer Ueberlegung hervorging. Dieser Zeit, die mit ganz andern Dingen beschäftigt war, blieb jenes künstlerische Selbstgefühl, das sich in neuen Formen gefällt und sie mit Neigung ausbildet, völlig fremd. Es war eine unbemerkte Wirkung des christlichen Geistes; schon die Gegenstände der Darstellung brachten es zum Theil mit sich. Die heidnische Mythe gab überall äussere Hergänge, kräftiges Handeln, körperliche Beziehungen, Kämpfe, Festzüge, Trabantengefolge der Götter, alles Gegenstände, für welche die Form des Fortschreitens die natürliche war. Das Leben des Heilandes bot dagegen nur stille Momente einer geistigen Einwirkung, in denen Christus den nothwendigen Mittelpunkt bildete. Die Stellung des Lehrenden unter seinen Jüngern, des Wunderthäters unter dem Volke, des Heilenden unter den Hülfsbedürftigen gaben den Typus der Anordnung an. Der Sanfte, der Leidende, konnte nicht bewegt, nicht schreitend sondern nur stehend oder sitzend dargestellt werden. Ihn, der unter seiner Gemeinde immer gegenwärtig war, konnte man sich nicht gleichgültig vorübergehend denken, sein Antlitz musste dem des Beschauers entgegengerichtet sein. Die Darstellung in der Vorderansicht entstand daher ganz von selbst. Sei es nun, dass man die ganze Fläche des

Bildwerks verwandte, um Christus vor der Schaar der Apostel und Jünger zu zeigen, oder dass man ihn nur zwischen zwei Jüngern in das Mittelbild stellte und andere Gegenstände daran anreihete, immer war hier schon die Form gegeben, nach welcher sich die Gruppirung der übrigen Bilder richten musste, wenn sie auch, wie namentlich die meisten alttestamentarischen, mehr in äusseren Handlungen bestanden. Auch unter diesen aber waren mehrere, welche, wenigstens bei christlicher Gesinnung, von selbst eine ähnliche Anordnung nöthig machten. Schon bei der Darstellung des Sündenfalls erhielt der Baum seine Stellung am Natürlichsten zwischen den beiden ersten Aeltern; eine Dreizahl und damit die Aufforderung zu einer in der Mitte zusammentreffenden Beziehung war gegeben. Und wie hätte man sich nun gar die, welche die Hülfe des Herrn anrufen, den Daniel in der Löwengrube, die Männer im feurigen Ofen anders vorstellen können, als in der Haltung des Gebets, so wie man sich zu Gott wendet, mit aufgehobenen Händen, mit voller Brust? Um so mehr mussten dann die wenigen Momente, bei denen die Handlung eine mehr äusserliche ist, wie etwa bei der Hervorrufung der Quelle des Moses, sich jener vorherrschenden Regel fügen.

Auch die symbolische Richtung diente dazu die Anwendung dieses Princips zu erleichtern oder zu befördern. Denn da der Moment nur wegen seiner Hindeutung auf christliche Gedanken gewählt war, so war es nicht angemessen, ihn ausführlich und mit allen Nebenbeziehungen auszubilden. Man stellte ihn lieber concentrirt dar und verband ihn mit andern Momenten ähnlicher Bedeutsamkeit, wo dann das Bedürfniss, jeden als für sich abgeschlossen zu zeigen, wieder zu einer Construction nach der Mitte hinleitete.

Bei den Wandgemälden tritt dies Princip weniger hervor. Das leichtere Material begünstigte die Flüchtigkeit der symbolisirenden Richtung; die Breite des Raums machte concentrirte Auffassungen entbehrlich, das Erforderniss linearer und arabeskenartiger Ausstattung unterhielt eine engere Verbindung mit den Formen der heidnischen Kunst. Die heitere Erscheinung dieser Malereien blieb mehr auf dem Standpunkte des antiken Naturgefühls. Bei einzelnen Gegenständen, bei dem guten Hirten und Orpheus, regte sich zwar ein Gedanke von landschaftlicher Behandlung, aber doch nur in der spielenden Weise der römischen Wandgemälde. Bei andern, z. B. bei den oft wiederkehrenden betenden Gestalten wurde die Vorderansicht beibehalten. Aber im Ganzen war auch der Umstand, dass diese Gemälde meist an der Decke der Gemächer angebracht wurden, und dass die meisten Bilder wie Radien eines Kreises erschienen, einer perspectivischen Gruppirung ungünstig.

Eine künstlerische Begeisterung, welche die Form bis ins Einzelne durchdringen und beleben konnte, ein entschiedenes Gefühl für vollendete, ausgebildete Individualität fehlt freilich diesen christlichen Bildwerken ganz, und die Weihe höherer Kunst ruht daher auf ihnen nicht. Sie theilen diesen Mangel mit den heidnischen Werken der spätrömischen Zeit. Aber aus mehreren Gründen ist es bei ihnen weniger störend. Zunächst weil die Prätension äusserlichen Prunks, welche auf jenen schwerfällig lastet, hier fortfällt, und dann weil das, was dort bloss mangelhaft ist, hier eine positive Bedeutung erhält. Die heroische Kraft und die selbstständige Vollendung des Individuellen würde der christlichen Demuth und Hingebung nicht entsprochen haben, selbst bei Christus

nicht. Die Einförmigkeit der Gesichter und Körper giebt daher den Ausdruck der sanften Gesinnung, in welcher eben alles Eigne verschwunden, nur das Gemeinsame gesucht ist. Der Charakter der Ruhe und Zuversicht, der Ausdruck des Ernstes und der Milde, endlich sogar die Wärme und Innigkeit des Gefühls sprechen uns daher ungeachtet aller Unvollkommenheiten des Einzelnen auf eine wohlthätige Weise an, und unterscheiden diese christlichen Werke sehr merklich von der Leere der gleichzeitigen heidnischen. Eben so wie das architektonische und malerische Princip zeigt daher auch schon der Ausdruck eine Andeutung von dem, wonach später die christliche Kunst strebte.

Es ist sehr lehrreich, dass eine für höhere Kunst eigentlich abgestorbene Zeit schon die Elemente erzeugt, die in spätern Jahrhunderten der Bildung und Blüthe christlicher Völker sich erst entwickeln sollten. Nicht ein bewusstes Streben, nicht das absichtsvolle Suchen nach neuen anregenden Gebilden, nicht die Begeisterung eines hochbegabten Künstlers erzeugt die neue Form; sie entsteht von selbst, ein höheres Gesetz leitet die Hand des anspruchslosen, unbeholfenen Arbeiters. Noch ist indessen dieses neue Gesetz nicht durchgedrungen, nicht verarbeitet; die Kunst geht noch in dem verbrauchten römischen Kleide. Nur eine leise Bewegung, ein vorüberfliegender Zug der Mienen giebt uns die innere Veränderung kund. Es ist ein milder freundlicher Zug, der, weil wir ihn auf dem Antlitz der sterbenden Kunst des Alterthums wahrnehmen, etwas Wehmüthiges enthält, der aber uns wie ein liebevoller Scheideblick, auf künftiges Wiedersehen vorbereitet.

Wir erkennen hier auf dem Boden der Kunst und an

künstlerischen Formen ein grosses Gesetz der weltgeschichtlichen Entwickelung, das auch in der Geschichte des geistigen Lebens und namentlich der christlichen Religion sich oft geltend macht. Ueberall wo eine Richtung des menschlichen Geistes ihr Ziel erreicht hat, zeigen sich in der Zeit ihres Absterbens Andeutungen des neuen Princips. Allein diese treten keineswegs sofort in volles Leben, vielmehr entstehen nun Hindernisse und entgegengesetzte oder entstellende Bestrebungen, welche diesen erwachenden Geist mit sich in Zwiespalt bringen und von dem rechten Wege abführen; so beginnt dann ein langer Zeitraum der Gährung und unklarer Gestalt, bis endlich jenes zuerst angedeutete Princip erkräftigt und selbstbewusst wieder hervortritt und nun mit unwiderstehlicher Macht siegt. Menschliche Ungeduld kann dieses Zögern der Geschichte als eine Unvollkommenheit und Härte betrachten, aber wir sollten vielmehr darin die Weisheit der Vorsehung erkennen, welche die grossen Ereignisse nicht plötzlich, nicht mit Willkür eintreten, sondern langsam reifen lässt, damit sie zugleich ein Werk der menschlichen Freiheit und höherer Nothwendigkeit werden.

Zweites Buch.

Die byzantinische Kunst.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies coelo demittitur alto.

„Siehe, von Neuem beginnt der Zeiten gewaltiger Kreislauf! „Schon auch die Jungfrau kehrt, es kehret das goldene Al- „ter, Schon steigt nieder ein neues Geschlecht vom erha- „benen Himmel.“ Diese Worte, die ein römischer Dichter kurz vor Christi Geburt sang, galten im Mittelalter als eine unzweifelhafte Prophezeiung der Ankunft des Herrn. Die Kritik unsrer Zeit weiss zwar sehr wohl, dass Virgil nicht der gottbegeisterte Seher war, für den man ihn hielt, dass er nur die Geburt eines vornehmen Knaben mit einer kühnen poetischen Wendung feiern wollte, aber es bleibt immerhin merkwürdig, dass ihm der Zufall so bedeutungsvolle, treffende Worte eingab. Denn in der That, wenn wir im Bewusstsein der völligen Umgestaltung, welche die Welt durch den Heiland erfuhr, auf den Anfang der christlichen Zeit zurückblicken, so bemächtigt sich unsrer ein Gefühl, welches in diesen Worten kräftig ausgesprochen ist. Gewiss beginnt hier eine neue

Reihe von Jahrhunderten, eine neue Ordnung der Dinge. Die Zeiten der verderblichen heidnischen Irrthümer jener alten Völker des Orients, die Zeiten der, wenn auch schönen doch immer sinnlichen Aeusserlichkeit der Griechen und Römer sind vorüber. Die Herrschaft desselben Gesetzes, dem auch wir folgen, desselben Glaubens, in dem wir unsre Beseligung finden, ist aufgerichtet. Wir bereiten uns, seine segensvolle Wirksamkeit zu beobachten, wir erwarten, sie sogleich vernehmen zu müssen.

Aber wir dürfen uns diesem Gefühle nicht zu sehr hingeben; so schnell, wie in poetischer Fiction, entwickeln sich die Dinge in der Wirklichkeit nicht, ein so scharfer Abschnitt entsteht auch hier nicht in dem Gange der Ereignisse. Wir bescheiden uns, dass die Geschichte des Christenthums in seiner äussern Wirkung nicht schon mit den Tagen beginnt, in welchen der Heiland auf der Erde wandelte. Wir begreifen, dass, so lange das Heidenthum noch die herrschende Macht war, die christliche Gesinnung sich nicht frei entfalten konnte. Aber schon innerhalb dieses Zeitraums erfreuten wir uns der Wirkungen dieses milden Geistes, die unter dem Druck feindlicher Gewalten so freundlich und liebenswürdig in anspruchsloser Verborgenheit sich entwickelten. Nachdem nun Constantin sich der neuen Lehre günstig gezeigt, nachdem Julians leidenschaftliche Versuche zur Wiederbelebung des Heidenthums flüchtig und spurlos vorübergegangen waren, als an die Stelle der Verfolgung einstimmige und freudige Verehrung trat, Fürsten und Völker des weiten Römerreiches ihre Kniee vor dem Kreuze beugten, da schien der Augenblick gekommen, wo das reine, sorgsam gehütete Licht des Christenthums ungehemmt die Welt durchstrahlen und milde beleuchten

konnte. Indem wir das grosse Blatt der Geschichte umwenden, werden wir (zu diesem Glauben scheinen wir berechtigt) nun nicht mehr das Walten der Ungerechtigkeit und der Selbstsucht, sondern das Walten der Liebe und Demuth, den Geist christlicher Freiheit und Wahrheit erkennen. Wenn auch vielleicht nur allmälich sich ausbreitend sollte doch seine Wirksamkeit sogleich zu erkennen sein, jedenfalls sollte durchweg Besseres als in der heidnischen Zeit sich unsern Blicken darstellen.

Wer unerfahren genug wäre, um mit diesen Voraussetzungen an die Geschichte der christlichen Zeiten zu gehen, würde freilich eine bittere Täuschung beklagen. Denn eine lange Reihe von Jahrhunderten beginnt, in welchen sich die trüben Erscheinungen wilder Sinnlichkeit, trostloser Knechtschaft, harter Kämpfe, verderblichen Aberglaubens häufen. Namentlich ist das byzantinische Reich, in seinem tausendjährigen Erstarren, mit seinem Despotismus, seinen Grausamkeiten, seiner Schlaffheit verrufen; es gilt für den unerfreulichsten Theil der Geschichte.

Die Gegner des Christenthums haben es oft als einen Vorwurf oder als einen Grund des Zweifels geltend gemacht, dass selbst die heidnischen Zeiten, wenigstens die bessern des griechischen und römischen Volkes, einen so sehr viel erfreulichern Anblick gewähren, als viele Jahrhunderte der christlichen Geschichte. Und ebenso sind fromme Eiferer bereit gewesen, diese Erscheinung als einen Beweis für die tiefe Verderbniss des Menschen gelten zu lassen, die gerade gegen das Heiligste und Reinste am Heftigsten sich empöre. Allein jenen Spöttern dürfen wir mit Recht die spätern Erfolge und noch sicherer unsere gläubige Hoffnung zukünftigen Fortschrei-

tens, diesen Frommen aber das Wort der Schrift entgegenhalten, dass vor dem Herrn die Jahrtausende wie ein Tag sind.

In der That haben beide Tadler selbst das einfachste Grundgesetz der göttlichen Weltregierung, der Geschichte nicht abgelernt. Durch alle Reiche der Natur geht das grosse Gesetz der Selbstentwickelung; alle Geschöpfe bilden und gestalten sich aus ihrem eignen innern Wesen heraus. In der geistigen Schöpfung aber erscheint dies Gesetz in seiner höchsten Bestimmtheit. Gott wollte es, dass die Menschen mit Freiheit sich zu ihm wendeten, dass der Keim, den Er in sie legte, mit eignem Triebe, in eigner Entfaltung ihm entgegenwachse. Darum erschien er nicht in der Glorie der Himmelsschaaren, gab die Offenbarung nicht von seinem höchsten sichtbaren Throne herab als überwältigendes Gesetz, sondern in der demüthigen Knechtsgestalt als einfaches Wort menschlichen Klanges. Auch das Christenthum in seiner Beziehung auf das Ganze der Welt war nur ein Keim, der im dunkeln Schoosse der Erde reifen, dann die harte Oberfläche durchbrechen, und im Wechsel der Zeiten durch lange Jahrhunderte hindurch den Boden befruchten und umgestalten sollte. Das Gleichniss vom Senfkorn gilt recht eigentlich für die äussere Geschichte. In der Verborgenheit der ersten Gemeinden konnten wir das stille, ungestörte Reifen des Keimes beobachten, als seine Sprösslinge an das Licht traten wurden sie ein Spiel des Wetters und des Windes.

Sollte das Christenthum die Welt umgestalten, so musste es auch mit allen weltlichen Mächten in Berührung treten, und diese konnte nicht ohne harten Kampf und innern Zwiespalt erfolgen. Während in der alten Welt

alle Satzungen, alle Gefühle, alle Bestrebungen der Menge und der höher gestellten Geister nur auf äusseres Wohl, auf Ordnung, Sitte und Staat gerichtet waren, machte sich jetzt eine ganz neue Rücksicht geltend, die alles Andere in den Hintergrund drängte, oder ihm doch eine andere Bedeutung und Stellung gab: der Gedanke einer höhern, geistigen Natur, welcher sich die äussere erst fügen und anbequemen muss. Die Aufgabe der christlichen Völker war daher keine geringere, als eine neue Welt, neue Sitten, neue Verhältnisse und Ansichten in allen Beziehungen zu erschaffen, eine Aufgabe welche nur nach unzähligen Versuchen, nur höchst allmälich zu lösen war.

Durch Irrthümer und Schwankungen müssen wir also die Jahrhunderte des christlichen Lebens begleiten, ohne den innern Faden zu verlieren, an dem ihre Entwickelung langsam vorwärts schreitet. Wie es wohl bei einem Menschen von grossen Anlagen und tiefem Sinne geschieht, dass eben diese Gaben ihm in seiner Jugend Irrungen und scheinbare Widersprüche zuziehen, so dass es uns schwer wird, in diesem Wechsel die innere Einheit zu erkennen; wie sich dann aber, weil wir schon oft fanden, dass eine solche da war, wo wir sie anfangs nicht vermutheten, ein fester Glaube an die innere Wahrhaftigkeit seiner Natur bei uns bildet, so müssen wir auch die Geschichte der christlichen Zeiten gläubig betrachten, und können darauf rechnen, dass auch hier in dem scheinbar Verwickelten der einfache fortschreitende Gang sich entdecken lässt.

Dieses gläubigen Vertrauens bedürfen wir gleich im Beginne der christlichen Geschichte, da wo wir sie im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden zunächst be-

trachten müssen, in der Geschichte des byzantinischen Reiches, in hohem Maasse. Die westliche Hälfte der römischen Welt war von germanischen Völkern besetzt, welche, Neulinge im Christenthum wie in der Civilisation, verwildert im Kriege und berauscht von den Genüssen einer südlichen Natur, begreiflicherweise nur langsam aus dem Zustande der Rohheit sich emporarbeiten konnten. Es überrascht daher nicht, wenn ihre Geschichte das Schauspiel wechselnder Verwirrung giebt. Ganz anders war die Lage des oströmischen Reichs, wo die alte Verfassung, dasselbe Gesetz bestehen blieb, wo alle Vortheile des Reichthums und althergebrachter Cultur der dichten Bevölkerung weiter Provinzen, den schönsten und fruchtbarsten Gegenden des Erdbodens zu Statten kamen. Alle diese Vorzüge schienen um so grösser, als kein anderes gleichzeitiges Volk auch nur den Versuch des Wetteifers machen konnte. Der Geist des Christenthums schien hier die günstigste Stätte zu finden, wo die Gewohnheit des Gehorsams der entsagenden Moral, die Uebung der Wissenschaft dem Verständniss der tiefsinnigen Dogmen so mächtig vorgearbeitet hatte.

Die Geschichte des byzantinischen Reichs bildet, wie gesagt, auf den ersten Blick den grellsten Contrast mit dem schönen Bilde, das man sich nach diesen Bedingungen ausmalen könnte. Auf dem Throne despotische Grausamkeit oder entwürdigende Feigheit, im Volke sinnliches Streben, Prunksucht und knechtischer Sinn, die Wissenschaft todte Sammlerin, die Kunst ermattend; die tiefsten Dogmen der Religion entweiht zum Gegenstande der Parteiwuth und der Eigensucht, die einfachsten Vorschriften christlicher Moral verkannt oder vergessen. Und dies alles in tausendjähriger Dauer, ohne dass irgend eine anhaltende

Regung neuen Lebens uns erfreute. Das Auge eilt ungeduldig über die langen Reihen wenig bedeutender Fürsten und wird meistens nur durch die Blutflecken entwürdigender Grausamkeit oder durch die heiligen, aber zum Aberwitz gemissbrauchten Dogmen des Christenthums aufgehalten.

Auch hier dürfen wir die Schuld nicht etwa, wie man oft gethan hat, der Lasterhaftigkeit der Fürsten oder der Herrschsucht der Geistlichen aufbürden. Es ist dies das Verfahren des Pöbels, der bei grossem öffentlichen Unglück, bei Krankheit oder Brand, immer geneigt ist, Einzelne als verbrecherische Urheber anzuklagen. Schwerlich war hier die Sündhaftigkeit und die Schwäche grösser als in andern Zeiten, und war sie es, so war auch sie mehr Wirkung als Ursache; der Mensch wird durch die Umstände gehoben und erniedrigt. Der Keim des Uebels lag in einer Verkettung, welche zu lösen vielleicht keines Menschen Kraft vermochte.

Das Evangelium lehrt, den neuen Wein nicht in alte Schläuche zu fassen, dennoch war dies hier das Unvermeidliche. Als das Christenthum im römischen Staate anerkannt wurde, fand es die gesammte Masse von Ansichten, Vorurtheilen und Gewohnheiten, welche im Laufe eines Jahrtausends entstanden war, mit allen Consequenzen der wissenschaftlichen und rechtlichen Ausführung vor. Ihrer sich zu entäussern, mit einem Male von Neuem anzufangen, war unmöglich; wie der Körper wächst auch der Geist durch die Aufnahme fremder Stoffe, die er in eigne verwandelt und die er nicht wieder ausscheiden kann. Auch fehlte es in der That für diese ganze weltliche Seite des Lebens an einem neuen, dem Christenthume angemessenen Systeme, das man an die Stelle

des bisherigen setzen konnte; man musste im Ganzen alles gelten lassen, wie es hergebracht war. Einer oberflächlichen Ansicht, welche die innere Einheit des geistigen Lebens nicht kennt, kann dies als wenig bedeutend erscheinen. Das Gleichgültige äusserer Sitte konnte, so meint man wohl, unangefochten bleiben, das Anstössige ausgerottet, das Gute beibehalten werden. Allein auch das scheinbar Aeusserliche ist nicht gleichgültig, jede Seite des geistigen Lebens ist für die innere Gesundheit desselben wichtig. Ebensowenig wie man ohne nachtheilige Folgen für den Körper einzelne Glieder ablösen und durch andere ersetzen, oder abgestorbene Theile an dem Lebendigen dulden kann, ebensowenig kann man das geistige Leben der Völker ungestraft mit fremden Elementen vermischen. Jede Lebensform, jede Sitte, sei sie in ihrem Ursprunge noch so vortrefflich, bleibt nur so lange gut, als sie im organischen Zusammenhange mit der Gesinnung steht, aus welcher sie hervorgegangen ist. Ist diese verschwunden, so stirbt auch sie ab, und hindert, als ein todtes Glied am Körper, den freien Umlauf der Säfte und das Gedeihen des Ganzen. Selbst für die Einzelnen ist jede That, die nicht völlig freies Erzeugniss des innern Sinnes ist, eine, wenn auch nicht beabsichtigte, Lüge, die dem Thäter selbst schadet, indem sie ihm Einsicht und Uebung der Wahrheit erschwert, zuletzt unmöglich macht. Noch mehr gilt dies von ganzen Völkern, da deren geistiges Wesen nicht durch einen plötzlichen Entschluss umgestaltet werden kann, sondern unabänderlich den Gesetzen einer geistigen Nothwendigkeit folgt.

Die Geschichte des byzantinischen Staates liefert den Beweis dieser Wahrheit. Mit allem Ernste versuchte

man es, das christliche Reis auf den Stamm der heidnischen Sitte zu impfen. Die äusseren Formen des Cultus wurden strenge beobachtet, Gebräuche, welche dem christlichen Moralgesetze ausdrücklich widersprachen, durch Verbote abgeschafft, nur das scheinbar Gleichgültige blieb bestehen. Man ahnete nicht, dass auch in diesen unverfänglichen Formen der Geist des Heidenthums athmete. Schon die Verfassung des Staats, die unbeschränkte Gewalt des Augustus, der Glanz welcher ihn umgab, beruhete auf einer heidnischen Weltansicht. Zwar würden die freien Bürger von Hellas und Rom in den Sclaven der byzantinischen Autokratoren ihre Nachkommen kaum erkannt haben, und der unbegränzte Gehorsam des Kaiserreichs schien mehr der christlichen Demuth als dem republikanischen Alterthum zu entsprechen. Allein der Christ sieht auch in dem Herrscher nur den Menschen, dem der Gehorsam von Rechtswegen zwar gezollt wird, dessen Rechten aber auch Pflichten entsprechen. Der Fürst steht nicht, wie die Constitutionen der Cäsarn es aussprachen, über dem Gesetze. Die schrankenlose Despotie, die Gräuel, welche den Thron der Cäsarn in Byzanz, wie früher in Rom, befleckten, waren eine Folge der Vergötterung, welche die Schmeichelei des Heidenthums dem Inhaber der höchsten Macht widmete, ein Erbtheil der einst vergötterten Republik. Ebenso wie in der Verfassung des Staates lebte auch in der häuslichen Sitte, im Rechte, in äussern Gebräuchen noch ein heidnisches Element. Alle natürlichen Gesinnungen und Wünsche, die aus den Verhältnissen der Familie, aus den Formen des Umgangs hervorgingen, trugen das Gepräge desselben. In der Ehe fühlte man noch immer die Strenge des altrömischen Contracts, das häusliche Leben

trug noch die Spuren jener Vernachlässigung, die einst bei der Oeffentlichkeit republikanischer Verfassungen und bei dem männlich kriegerischen Geiste der Vorzeit eine Bedeutung gehabt hatte. Daher konnte hier niemals der Begriff der Liebe, wie ihn die Sitte der germanischen Welt später ausbildete, niemals die Innigkeit der Verhältnisse entstehen, welche dem christlichen Hause so natürlich ist. Ein kaltes Ceremoniell regelte die gegenseitigen Pflichten. Auch auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens übte diese Verkennung der Familie ihre nachtheiligen Wirkungen aus. Daher entstand die auffallende Erscheinung, dass in dem völlig monarchischen Staate, wo freie republikanische Regungen sich niemals zeigten, der Herrscher fast durch den Zufall auf den Thron gelangte, dass sich niemals ein festes Erbrecht, und noch weniger ein Wahlreich ausbildete, und die unentbehrliche Monarchie immer ohne feste gesetzliche Form blieb. Dieser Mangel war die Quelle beständiger Hofintriguen und Unruhen, und erzeugte mitten in einem christlichen Staate auf der hellsten, bemerkbarsten Stelle die unsittlichsten Erscheinungen. Wie die Götter des hellenischen Alterthums schienen die Fürsten den Regeln der Moral nicht unterworfen.

Freilich war durchweg die Sitte, welche das Christenthum in der gealterten römischen Welt vorfand, eine höchst verderbte. Bei der Mischung der Nationen unter dem Scepter der Cäsarn waren, wie es oft geschieht, vorzüglich die Laster den Völkern gemeinschaftlich geworden. Die Sinnlichkeit des Griechen, der weichliche Luxus des Orientalen, die Habsucht des Römers waren über das ganze Reich verbreitet. Vergeblich eiferten wiederholte Gesetze der Fürsten und eindringliche Er

mahnungen der Geistlichkeit gegen die anstössigsten der herrschenden Sünden. Der wucherische Eigennutz und die Prozesssucht der Römer, die nach dem Verluste der Freiheit als ein Nachspiel des kriegerischen Treibens noch mehr um sich gegriffen, hatten eine Last von Gesetzen erzeugt, die mit ihren Widersprüchen oder mit spitzfindigen Distinctionen den Reiz des Streites aufs Höchste steigerten und der Entwickelung uneigennützigen Sinnes vielfach entgegenwirkten. Das Interesse der wankenden Regierung und die Gewohnheit knechtischen Dienstes hatten eine steife Abstufung der Rangverhältnisse hervorgebracht, welche die Eitelkeit reizte und mit dem freien, brüderlichen Verhalten der Christen unvereinbar war. Eine Menge hergebrachter Einrichtungen erhielt die Gewohnheit grobsinnlicher Erregungen. Die öffentlichen Spiele, mit welchen die Machthaber Roms frühzeitig dem Volke geschmeichelt und es beschäftigt hatten, waren schon in Rom zu einer leidenschaftlichen Liebhaberei geworden*), die auf das byzantinische Reich überging. Zwar duldete der christliche Sinn nicht mehr die blutigen Kämpfe der Gladiatoren, aber er konnte nicht verhindern, dass die Bühne mit geschmack- und schamlosen Darstellungen den Pöbel belustigte. Noch grösser war die bis zum Wahnsinn gesteigerte Theilnahme an den Wettrennen. Nach den beiden Classen der Wagenführer hatten sich in allen Städten die Parteien der Veneter oder Blauen und der Prasier oder Lauchgrünen gebildet, welche einander mit einem Hasse verfolgten, der selbst die Bande der Familien zerriss und oft zu den

*) Dial. de caus. corr. eloqu. c. 29. Urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia.

blutigsten Kämpfen ausbrach. In Constantinopel selbst entstand bei dem Einschreiten der Obrigkeit gegen die Gewaltthaten dieser Parteien ein Aufruhr, in welchem ein Theil der Stadt ein Raub der Flammen wurde.

Allein diese Sittenverderbniss darf man nicht grade als das alleinige oder hauptsächliche Hinderniss, welches einer bessern Wirksamkeit des Christenthums entgegenstand, betrachten. Vielmehr würde sich die neue Lehre mit der reinern Sitte griechischer und römischer Vorzeit noch weniger vereinigt haben. Man hätte sie überall nicht verstanden; jenen bessern Heiden wäre sie recht eigentlich, wie die Schrift sagt, eine Thorheit gewesen. Nur durch das Verderben der altheidnischen Sitte war ein Eindringen des Christenthums möglich. Vielmehr stand das Erhaltene dieser alten Civilisation der freien Wirksamkeit des Christenthums entgegen. Die edelste Aufgabe der Religion, die Durchbildung und Gestaltung der Sitte war ihr entzogen; denn hier war alles fertig, wohlbegründet und zusammenhängend. Dagegen fand die Kirche eine altkluge, in dialektischen Streitigkeiten ergraute Philosophie vor, und konnte sich nicht entbrechen, indem sie den Einwendungen und Angriffen derselben entgegentrat, zu spitzfindigen Unterscheidungen und phantastischen Grübeleien überzugehen. Hierauf beruht der wesentliche Unterschied der Kirche des Orients von der des Abendlandes, welcher sich in ihrer Geschichte und namentlich in den Ketzerstreitigkeiten deutlichst zeigt. Die römische Kirche, im Conflict mit rohen germanischen Völkern, welche der Erziehung bedurften, hat es fast immer mit sittlichen und praktischen Bestimmungen zu thun, während die griechische sich ausschliesslich mit mehr oder weniger dunkeln dogmatischen Theorien be-

schäftigt. Auch dies war für die Ausbildung des Christenthums im Ganzen heilsam und wichtig, aber es kam dem Volke nicht zu Gute. Statt das durchbildende Element für alles Leben zu werden, erstarrte die Religion in orientalischer Weise zur Priestersatzung, der man sich mit knechtischem Sinne unterwarf. Tiefsinnige Lehren, deren Ergründung kaum dem begabtesten Forscher möglich ist, wurden durch ihre Einmischung in die gemeinsten Geschäfte des Lebens entweiht, verwirrten die Gemüther, erzeugten eine thörigte Unduldsamkeit und regten die Leidenschaften auf*). Statt zu erheben, wirkte daher selbst diese kirchliche Richtung nachtheilig und stumpfte das moralische Gefühl ab. Neben den feinsten Erörterungen über die Geheimnisse der Religion wucherten der crasseste Aberglaube und zügellose Leidenschaften, und die mittlere Region zwischen der Theorie des Verstandes und der Sinnlichkeit blieb unklar und verwilderte mehr und mehr.

Es ist begreiflich, dass die Gleichzeitigen dieses Verderben nicht leicht wahrnahmen. Jene äusserliche Civilisation und die scheinbare Gründlichkeit der theologischen Erörterungen mussten sie täuschen. Oberflächliche Geister gefielen sich hier, wie immer, in dem getheilten Wesen, das für jedes Einzelne eine bestimmte Regel gewährt.

*) Ein Kirchenvater selbst, Gregor v. Nyssa in seiner Oratio de deitate filii. T. III. f. 466., giebt eine anschauliche Schilderung dieser Dogmatisirsucht der Constantinopolitaner. »Die Strassen, die Hallen »der Wechsler und der Kleidertrödler, die Gemüsemärkte sind voll »von Solchen, welche über die unbegreiflichsten Dinge streiten. Fragst »du, wie viele Obolen es koste, so spricht er dir vor von dem Ge»zeugtsein und Ungezeugtsein. Willst du Brod kaufen, so heisst es: »der Vater ist grösser als der Sohn. Fragst du, ob das Brodt fertig, »so antwortet er: Der Sohn Gottes ist aus Nichts geschaffen.« Neander, Kirchengeschichte, II. 827.

Sie begnügten sich mit dem äussern Scheine eines untadelhaften Lebens, erfreuten sich an der schulgerechten Wissenschaft, der technisch geübten Kunst, an der Aeusserlichkeit des ererbten Rechts, an dem Mechanismus des Staatskörpers, den Regeln hergebrachter Höflichkeit und Sitte. Auch fehlte es nicht an manchen beruhigenden Erscheinungen im Einzelnen. Frömmigkeit und guter Wille, Tapferkeit und Klugheit, Hingebung der Beamten, Thätigkeit und Gewerbfleiss des Volkes sind auch jetzt noch gewöhnliche Eigenschaften. Auch erscheinen nicht selten auf dem Throne und unter dem Volke achtungswerthe und selbst sehr kräftige und bedeutende Männer, kühne und kluge Kriegshelden, weise Gesetzgeber. Wenn dennoch auch durch die besten Regenten, durch die kräftigsten Mittel nichts bleibend Rettendes geschieht, so lernen wir daraus, dass Kraft und Willen der Einzelnen nichts fruchten, sobald der Geist der Habsucht und des Widerspruchs in den allgemeinen Institutionen sich eingenistet hat.

Schon die Verbindung der altrömischen Civilisation mit dem Christenthume war also verderblich. Indessen kam auch noch ein neues Element hinzu, welches den Charakter des byzantinischen Reiches bestimmte. In der Völkermischung der römischen Welt hatte schon vor der Trennung beider Reiche das orientalische Element, dasselbe, welches die Griechen vom Trojanerkriege bis auf Alexander bekämpft und zurückgedrängt hatten, Eingang und weite Verbreitung in Europa gefunden. Nicht bloss in der Ueppigkeit des Mahls und der Tracht, in knechtischer Gesinnung und despotischer Anmassung näherten sich die Nachkommen der Hellenen und der Quiriten den Unterthanen der orientalischen Herrscher,

sondern auch die tieferen geistigen Bestrebungen hatten eine dem Orient entsprechende Richtung genommen. An die Stelle der freien sokratischen Dialektik und der stolzen selbstständigen Lehre der Stoiker war die neuplatonische Philosophie getreten, eine Doctrin, welche die Einheit des Weltalls mehr als die Freiheit des Individuums geltend machte. So war denn der Geist der Einheit, der im indischen Pantheismus und im jüdischen Monotheismus herrschte, der auch im persischen Dualismus noch durchblickte, auf Europa übertragen, und jene ältere europäische Richtung auf Sonderung und Individualität in den Hintergrund gedrängt. Es lässt sich nicht verkennen, dass diese Geistesrichtung der Verbreitung des Christenthums günstig war, indem sie jenen ihm entgegenstehenden Geist des Selbstgefühls und der Sonderung der Individuen, die Anhänglichkeit an die polytheistischen Götter schwächte. Aber freilich war diese negativ vortheilhafte Wirkung mit einer positiv nachtheiligen verbunden, indem dabei die Beziehung des Christenthums auf die Durchbildung des Einzelnen, auf moralische Heiligung nicht ihre volle Anerkennung fand.

Dies orientalische Element des spätrömischen Geistes erhielt nun im östlichen Reiche, nach seiner Trennung von den westlichen Provinzen, entschieden das Uebergewicht. Die Hauptstadt selbst lag an der Gränze von Asien, die wichtigsten Provinzen gehörten diesem Welttheile ganz an, der Sitz jener spätern Philosophie, Alexandrien, wurde die Schule christlicher Doctrin. Dadurch gewann denn dieses neugebildete Reich eine innere Einheit, es war dem Widerstreit unvereinbarer Nationalgeister nicht mehr ausgesetzt; allein es musste sich nun auch vermöge innerer Nothwendigkeit immermehr nach

dem Orient hinneigen. In jeder Beziehung orientalisiren sich daher diese griechischen Römer mehr und mehr, dies ist die Bewegung, welche wir in dem scheinbar unveränderlichen Zustande des Reiches wahrnehmen können.

Die Vergötterung der Cäsarn in Rom war eine widerliche Schmeichelei, aber ohne tief eingreifende Wirkung, so lange die Vielgötterei noch ihre Tempel bereitwillig öffnete, und so lange, wenigstens zum Scheine, die Formen der Republik theilweise beibehalten wurden. Auch war sie nur eine Ehrenbezeugung für den verstorbenen Augustus, erst die Entlehnung der Formen orientalischer Despotie übertrug den Götzendienst auf die Person des Lebenden. Schon Diocletian hatte sich mit dem Prunke eines persischen Königs umgeben. Der Unterthan, welcher durch den Anblick der Majestät beglückt wurde, musste sich in ganzer Länge zu Boden stürzen und die Füsse des Herrschers küssen. Diese knechtische Sitte wurde im byzantinischen Reiche mehr und mehr ausgebildet, durch ein pedantisches Ceremoniell gesteigert und fixirt *); sie wurde der Stolz des byzantinischen Staates, der Gegenstand der Unterhandlung und der List bei fremden Gesandten, noch bei dem Durchzuge der abendländischen Kreuzfahrer mit äusserster Wichtigkeit behandelt. Nur am Sonntage, am Tage des Herrn, unterblieb diese Ceremonie; so sehr war man sich bewusst, dass sie eine Usurpation göttlicher Ehre enthielt. Auch sonst wurden aber die Herrscher als Gegenstände abgöttischer Ehrfurcht betrachtet; ihr Hofstaat, ihre Regierung, ihre Spenden und selbst ihre Kleidung und Lagerstätte

*) Ein gelehrter und fleissiger Kaiser Constantin Porphyrogennetos (geb. 905) hat es nicht verschmähet, in einem dickleibigen Buche das Ceremoniell des Hofes gründlichst auseinanderzusetzen.

erhielten den Beinamen der heiligen; ihre Entschlüsse wurden wie Orakel betrachtet, an der Richtigkeit ihrer Wahl zweifeln, galt als Gotteslästerung*). Natürlich ging denn ein Theil dieses Glanzes auf ihre Familie, auf ihre Würdenträger über, und ein kleinliches Ceremoniell musste die Abstufungen des Ranges in gebührender Ehre erhalten.

Auch die Tracht näherte sich immer mehr der orientalischen. Schon bei der Trennung des Reichs war die Einfachheit der weissen Toga längst durch üppigere Moden verdrängt; man liebte reiche mit Blumen oder gar mit Thiergestalten durchwirkte Kleider, man wechselte mit dem Luxus neuer Stoffe. Gleich auf den frühesten Monumenten der byzantinischen Kunst erkennen wir wie die alte Form immer mehr erstarrt, der freie Ueberwurf nach festen Regeln geordnet wird. Die Toga erhält lange Zipfel, welche den Körper nach einer Vorschrift umschlingen und wie ein Gürtel ihn umgeben. Auch wird die Tunica immer länger. Später nimmt alles noch mehr ein barbarisches Ansehen an; die lange, bunte Tunica gleicht immer mehr dem Rock der heutigen Orientalen, die Toga ist in einen Kragen verwandelt, das Haupt wird mit einer hohen Tiara bedeckt**).

*) Sacrum encaustum hiess die Tinte, mit welcher sie Gesetze und feierliche Urkunden schrieben. Ihre Beamten führten die Titel des comes sacrarum largitionum, sacri cubiculi u.s.f. — Sacrilegii enim instar est, heisst es in einer Stelle des Codex, dubitare, an is dignus sit, quem eligerit imperator.

**) Manche barbarische Namen der von den Persern oder von slavischen Völkern entlehnten Kleidungsstücke finden sich bei den byzantinischen Schriftstellern. Auch die Eitelkeit der Despoten hatte auf die Tracht Einfluss; so schrieb Theophilus, weil er schwaches Haar hatte, auch dem Volke das Maass des Haarwuchses bei Strafe vor. Theophan. cont. III. 17.

Wie früher der persische Hof ein Vorbild für die Anordnung des byzantinischen war, so wurde später aus dem neu entstandenen Reiche der Araber manches entlehnt. Wir können den Gebrauch arabischer Baupläne, die Nachahmung der bizarren Pracht des Kalifenhofes, die Entlehnung von Aemtern und Staatseinrichtungen in Byzanz nachweisen und werden zum Theil noch darauf zurückkommen. Muhamedanischer Geist drang aber auch bis in das Gebiet christlicher Ueberzeugung, und es ist anerkannt, dass der wichtige Streit über die Beibehaltung heiliger Bilder, welcher das byzantinische Reich Jahrhunderte lang verwirrte, seine Quelle in dem Bilderhasse des Koran hatte.

Bei diesem vorherrschend orientalischen Geiste darf es uns denn auch nicht befremden, wenn der letzte Ueberrest persönlicher Freiheit und der Achtung vor menschlicher Würde, der in Rom, wenn auch oft verletzt, doch noch geblieben war, allmälig verschwand. Während der römische Bürger von Rechtswegen der Todesstrafe durch freiwillige Verbannung ausweichen durfte, ging das byzantinische Strafrecht immer weiter in der Erfindung grausamer Martern. Verstümmelungen, Blendungen und schmerzhafte Todesarten sind gewöhnlich, kein Rang und Stand, nicht einmal der Ursprung aus kaiserlichem Blute sichert dagegen, und man hatte das Schauspiel selbst einen Kaiser mit verstümmeltem Antlitz den Thron wieder besteigen zu sehen*).

Endlich hängt es mit dieser orientalischen Allgewalt des Herrschers zusammen, dass auch in kirchlichen Dingen der Hof sich eine entscheidende Stimme anmaasste, und dass sich hier nicht, wie im Abendlande eine heilsame

*) Justinian II. Rhinotmetos 705, mit abgeschnittener Nase.

Trennung des weltlichen und geistigen Elementes bildete, welche jedem für sich eine freie Ausbildung gestattete. Da nun aber das Christenthum seine tiefere Richtung niemals ganz verläugnen, niemals zu einem politischen Institute herabsinken, da niemals der Kaiser wie der Kalif geistliches Oberhaupt werden konnte, so lag hierin die Quelle neuer Unklarheit und Verwirrung, die Volk und Regierung in Widerspruch brachte und jede Abweichung des Glaubens in eine politische Spaltung verwandelte, welche den Staat zerrüttete.

Wir müssen daher das byzantinische Reich als ein orientalisches betrachten, und sind dadurch schon darauf hingewiesen, hier nicht mehr jene europäische Beweglichkeit zu suchen, welche der Geschichte ein wechselndes Leben verleiht. Alles kam also hier zusammen, um eine Unveränderlichkeit der Zustände herbeizuführen; die bereits überlieferte Civilisation, welche keine Fortschritte nöthig machte, die Festigkeit erprobter römischer Gesetze, das geschriebene und daher im Wesentlichen bleibende Wort des Glaubens, welches freie philosophische Forschung nicht begünstigte, endlich die Ruhe des Orientalen. Wir dürfen daher weniger überrascht sein, nach tausendjähriger Dauer des Reichs, bei völlig veränderter Gestalt der übrigen Welt, hier noch fast dieselben Vorurtheile und Ansichten, wie bei der Trennung des östlichen Reiches vorzufinden.

Dies schliesst nicht aus, dass auch die byzantinische Geschichte in ihren Einzelheiten dem Forscher viel Belehrendes und Interessantes darbiete. Die Reihe der byzantinischen Autokratoren enthält wie die der römischen Cäsaren den reichsten Wechsel; wir finden tapfere und feige, grausame und milde, rohe und gelehrte Fürsten

auf dem Throne, und es bietet sich ein fruchtbarer Stoff für psychologische und politische Betrachtungen dar. Bei dem allgemeinern Gesichtspunkte dieses Werkes darf ich aber auf diese Einzelheiten nicht eingehen, und es sind nur wenige Punkte der Geschichte, welche einigermassen hervorspringen.

Vor allem wichtig ist uns die Regierung Justinians im sechsten Jahrhundert, weil sie das Verdienst hatte, den Zustand der Dinge zu ordnen, die Mischung christlicher und heidnischer Elemente, welche sich bis dahin chaotisch durcheinander bewegten, festzustellen. Manches kam zusammen, um der Regierung dieses Fürsten einen ungewöhnlichen Glanz zu verleihen. Kräftige Feldherrn unterwarfen seinem Scepter bedeutende, schon von Barbaren besetzte Provinzen aufs Neue; der friedliche Zustand des Reichs, die Vortheile der Civilisation, deren sich diese Gegenden jetzt ausschliesslich erfreuten, bereicherten das Volk, neu entdeckte Handelswege vermehrten die Quellen des Erwerbes. Des Kaisers eigne Thätigkeit, seine Sorgfalt für Aufzeichnung und Sammlung der weitschichtigen Gesetze, seine Bauunternehmungen und der Glanz seines Hofes trugen dazu bei, das Gefühl der Sicherheit, welches die Bewohner eines mächtigen Reiches haben, zu verbreiten.

Bald nach seiner Zeit hatte das Reich mit neuen und kräftigen Feinden zu kämpfen; die Araber in hellauflammender Begeisterung für den Islam ergossen sich über die reichsten Provinzen und entzogen sie für immer der byzantinischen Herrschaft. Auch der Besitz von Italien wurde den Griechen entrissen, und slavische Völker drangen bis an die Thore der Residenz, während der heftige Streit über die Duldung oder Verbannung der

Bilder aus den Kirchen mehr als andere Glaubenskämpfe in das Leben des Volkes eingriff, und die Intriguen des Palastes stets neue Thronprätendenten hervorriefen. Die Geschichte weilt zwar einige Male bei kräftigen und edlen Regenten, aber die meisten ihrer Blätter sind mit der Erzählung unglücklicher Kriege, unwürdiger Friedensschlüsse, und mit den widerlichen Unruhen des Palastes im Wechsel rasch verdrängter Usurpatoren angefüllt.

Mehr als fünfhundert Jahre nach Justinian, als seit Kurzem ein kräftigeres Geschlecht, von länger ausdauernder Herrscherkraft, das Haus der Komnenen, auf den Thron gelangt war, sahen die Bewohner von Byzanz mit Erstaunen die Schaaren der tapfern Franken in einer ihnen unverständlichen Begeisterung nach dem heiligen Grabe vorüberziehen. Es gelang der griechischen Gewandtheit noch, die zugleich gefürchteten und verspotteten Barbaren zur Kniebeugung vor der Majestät des Autokrators zu bewegen, aber hundert Jahre später wendeten andre Kreuzfahrer ihre Waffen gegen Konstantinopel selbst, und ihre Einmischung in die Streitigkeiten der Thronprätendenten hatte die Errichtung einer fränkischen Herrschaft im griechischen Reiche zur Folge. Als auch diese sich nicht mehr halten konnte und ein einheimisches Geschlecht aufs Neue regierte, waren die Schaaren, welchen es bestimmt war dem zähen Leben des alten Reiches ein Ende zu machen, schon näher herangerückt. Immer enger umschlossen die siegreichen Heere der türkischen Sultane die Hauptstadt, bis diese selbst endlich nach langer Gegenwehr in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihnen erlag. Aber auch jetzt wurden die Sitten und Gebräuche, Kunst und Civilisation nicht völlig verändert, und wir werden finden, dass auch hier ein

Theil der geistigen Eigenthümlichkeit der Ueberwundenen auf die fremden Sieger überging.

Das Schauspiel kraftlosen Bestehens und langsamen Absterbens in einem Reiche, das schon in seinem Beginne dem Verfall gewidmet schien, ist ermüdend, die Scenen grausamer Despotie und unwürdiger Knechtschaft empören unser Gefühl, aber dennoch ist diese Geschichte eine überaus lehrreiche und die Aufgabe, welche diesem Volke in der Entwickelung der Menschheit zu Theil wurde, eine höchst wichtige. Lehrreich ist diese Geschichte, weil wir hier die Ueberzeugung gewinnen, dass niemals aus blosser Verbindung, wenn auch der edelsten Stoffe, ein organisches Ganze entsteht, dass jedem Körper eine einige, selbstkräftige Seele einwohnen muss. Die Wichtigkeit der Aufgabe aber erkennen wir, wenn wir vorwärts und rückwärts auf die Völker blicken, welche in Byzanz ihre Vermittlerin hatten.

Schon dadurch war dieses langausdauernde Reich heilsam, dass sich hier die Schätze altgriechischer und römischer Wissenschaft und Kunst erhielten. Die Civilisation, die Gelehrsamkeit, die Technik, der Erwerb langer Jahrhunderte wurde hier bewahrt, während die Stürme der Völkerwanderung und der ungebändigte Sinn der germanischen Stämme im Westen, und bald darauf die Verheerungen der Araber in Asien alles Bestehende umstürzten. Grade durch den Mangel eigner, frischer Bewegung war dieses Reich der Mitte für eine solche Bewahrung geeignet. Es bildete eine Schatzkammer, aus welcher Germanen und Araber, nachdem sie so weit gereift waren, sich jenen frühern Erwerb aneignen konnten. Indessen ist die Bedeutung des byzantinischen Reichs durch diese passive Aufbewahrung noch nicht ganz erschöpft;

es erhielt nicht bloss Altes, es führte dem Leben der europäischen Völker auch Neues hinzu.

Wenn wir uns auf den hohen Standpunkt stellen, um die Jahrhunderte im Ganzen zu überblicken, so finden wir, dass es sich oft um grosse und einfache Gegensätze handelt. Im Orient und in dem ersten grossen Abschnitte der Weltgeschichte ist überall das Element der Einheit vorwaltend, religiös als pantheistischer Naturcultus, politisch als Volkseinheit oder als despotische Monarchie. In dem zweiten Zeitalter, im griechisch-römischen, herrscht dagegen die Vielheit, als Polytheismus und als republikanisches System vieler kleinen Staaten. Wir haben die Bedeutung und Fruchtbarkeit dieses Princips erkannt, indem es zur Ausbildung der Freiheit und Selbstständigkeit der Individuen führte. Aber auch dies, in der Auffassung, in welcher es hier gegeben war, überlebte sich, brachte Anarchie in religiöser und politischer Beziehung hervor, und zeigte sich als nicht haltbar. Daher denn seit Augustus allmälig wieder eine Hinneigung zu dem andern Princip. Während die Menschen sich bis dahin nur in ihrer Einzelnheit zu erhalten gesucht hatten, sehnten sie sich jetzt nach einer Unterordnung, nach dem Gefühl einem grossen Ganzen anzugehören. Der Wind hatte sich gleichsam gedreht, er kam wieder von Osten und führte dem empfänglichen Boden des Römerreichs manche Keime aus jenen Gegenden zu, heilsame und schädliche. Unter ihnen war denn auch, in bescheidener Vermischung, der einzige durchaus fruchtbare und umgestaltende, der Keim des Christenthums. Es lässt sich nicht verkennen, dass durch das Christenthum ein orientalisches Element in das Abendland kam, wir können es höchst speciell in der Nachwirkung der hebräischen Bestandtheile der hei-

8*

ligen Schriften auf die lateinische Literatur der christlichen Jahrhunderte, wir könnten es auch sonst an Worten und Thaten vielfältig nachweisen. Allein in der Berührung mit den germanischen Völkern, bei denen das abendländische Princip der Sonderung noch stärker ausgesprochen war als bei den griechisch-römischen Nationen, hatte dieser orientalische und einheitliche Keim des Christenthums und seiner heiligen Schriften mit zu vielen entgegenstrebenden Elementen zu kämpfen. Zwar lag in dieser noch weiter geführten Auffassung der Persönlichkeit eine Tendenz, welche die Verschmelzung mit jenem orientalischen Einheitsprincip möglich machte; es stiess dasselbe minder kräftig ab, als der republikanische Sinn der griechischen Welt, die Extreme berührten sich. Aber vor der Hand und bei dem jetzigen Zustande der germanischen Civilisation war das Princip der Isolirung noch zu mächtig, der vorwaltende Charakter der Völker noch nicht vorbereitet, um den Keim des Orientalismus in jeder Beziehung in sich aufzunehmen. Nur auf dem kirchlichen Boden fasste er Wurzel, im weltlichen Gebiete wurde er erdrückt und blieb ohne Kraft. Die Einheit wurde nur eine theokratische, im politischen Leben war die Vielheit vorherrschend. Es bestand daher im Wesen dieser Völker ein Zwiespalt, welcher sie zerrüttete.

Da war es denn wichtig, dass ihnen auch in dieser Beziehung von Zeit zu Zeit aufs Neue orientalische Elemente zugeführt wurden, bis sie reif und durchbildet genug waren, dieselben in sich aufzunehmen und selbstständig zu verarbeiten. Und dies war denn die Function des byzantinischen Staates. Indem er sich (freilich bis zur Verderbniss und Entstellung des einheimischen Charakters) mit orientalischem Geiste erfüllte, denselben

schon mit christlichen und europäischen Elementen durcharbeitete, bildete er für die germanischen Staaten eine nahegelegene Rüstkammer für die Bedürfnisse der Ordnung und des Reichs.

Man lasse sich nicht durch den widerlichen Anblick der Knechtschaft und des Aberwitzes in den byzantinischen Zuständen abschrecken, diese Wahrheit anzuerkennen. Bei der völligen Auflösung der politischen Verhältnisse in den germanischen Ländern war der Hinblick auf Byzanz immerhin fruchtbar und selbst unentbehrlich. Das Christenthum steht, man kann es nicht leugnen, in einem innern Zusammenhange mit dem Begriffe der Monarchie als Regierungsform, und mit der politischen Einheit der Welt, wie sie das Römerreich sinnlich dargestellt hatte *). Nun lebte freilich im ganzen Abendlande auch unter der Herrschaft der germanischen Völker eine Erinnerung an das römische Reich; aber sie war zu sagenhaft, zu abenteuerlich, zu schwach geworden, um für praktische Zwecke auszureichen. Daher mussten die Fürsten und Staatsmänner überall, wo es eine weitere Durchführung des monarchischen Princips oder der Staatseinheit bedurfte, ihre Blicke auf Byzanz richten. Selbst der Prunk des Ceremoniells, die Rangordnung der Hofämter, und andere Aeusserlichkeiten, welche man von dorther entlehnte, so barbarisch sie an sich sind und noch mehr im Abendlande erscheinen, waren nicht ohne Nutzen. Vor Allem waren aber die Einheit des Rechts, nach der Sammlung Justinians, und die Begriffe, welche von daher

*) Wenigstens (um an dieser Stelle nicht den Streit über Gegenwart und Zukunft anzuregen) in jenen frühen Jahrhunderten. Es ist sehr merkwürdig, dass schon ein Kirchenvater (Eusebius de laud. Const.) die Vorherbestimmung des römischen Weltreiches für das Christenthum behauptet und ausführlich betrachtet.

flossen, heilsam und bildend für die germanische Welt. Es ist wahr, dass auch diese Elemente von Byzanz her in einem Zustande der Verderbniss zu uns kamen, und es ist leicht, das Nachtheilige dieser Receptionen für unsre Nationalität zu zeigen. Allein bei einer tieferen Betrachtung wird man entdecken, wie selbst diese vorübergehenden Nachtheile entweder unvermeidlich oder gegen den damit verbundenen Gewinn nicht bedeutend waren, und die Freunde eines freien Princips in der politischen Gestaltung unserer Staaten müssen es anerkennen, dass die römischen Begriffe von der Einheit des Staats, die hauptsächlich durch byzantinische Vermittelung bei uns praktisch geworden sind, einen wesentlichen Bestandtheil ihres Systems ausmachen.

Ich darf diese Andeutungen, weil sie mit meinem Stoffe nur mittelbar zusammenhängen, nicht weiter verfolgen. Unzweifelhaft ist aber diese Stellung des byzantinischen Reichs für die Kunst. Denn auch hier war es nicht bloss die Bewahrerin altrömischer Formen, sondern begann den Prozess ihrer Verschmelzung mit orientalischen Elementen und ihrer Verarbeitung für christliche Bedürfnisse. Auch hier entwickelte sich zwar nicht eine freie und unbedingt erfreuliche Thätigkeit, vielmehr finden wir auch hier den Charakter des Müden und Abgestorbenen vorherrschend. Aber dennoch bildeten sich, wenn auch unwillkürlich, durch die Berührung und Vermischung altrömischer, christlicher und orientalischer Elemente, eigenthümliche Formen aus. Hier wenigstens zeigt sich unverkennbar die grosse und geheimnissvolle Bedeutung dieses Volkes in der Geschichte. Wir werden sehen, wie diese byzantinischen Formen nicht bloss auf das germanische Abendland, sondern weithin über die Länder

des Orients ihren Einfluss ausübten, wie überall die selbstständige Entwickelung von solchen Ueberlieferungen ausging.

Indem wir jetzt diese neuen Kunstgestalten betrachten werden, bleiben wir zunächst ganz auf byzantinischem Boden stehen. Man nennt auch jetzt noch häufig die Kunst des abendländischen Mittelalters auf ihrer frühern Entwickelungsstufe eine byzantinische; indessen war jedenfalls (wie gross oder gering der unmittelbare Einfluss byzantinischer Formen darauf war, werden wir weiter unten sehen) von diesen abendländischen Kunstformen die Kunst des byzantinischen Reiches selbst wesentlich verschieden. Ich glaube daher darauf aufmerksam machen zu müssen, dass in dem Folgenden ausschliesslich von dieser die Rede ist.

Zweites Kapitel.

Die byzantinische Baukunst.

Unter den künstlerischen Leistungen des byzantinischen Reiches nehmen die architektonischen bei weitem die erste Stelle ein. Hier in dem Sitze einer langdauernden Herrschaft, bei der ununterbrochenen Bewahrung antiker Technik bildeten sich zuerst gewisse christliche Elemente künstlerisch aus, soweit es der althergebrachte Volkscharakter gestattete. Es entstanden Formen, welche der heidnischen Welt fremd gewesen waren, und welche an sich und als Vorbereitung der späteren Entwickelung der Architektur im Abendlande unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch nehmen.

Neben den beiden Elementen römisch-griechischer Tradition und christlichen Sinnes hatte hier sogleich der orientalische Geist einen wesentlichen Einfluss. Schon längst hatten die Formen der griechisch-römischen Architektur im Orient eine etwas andere Ausbildung erhalten, wie im Abendlande. Jene spätere Richtung der römischen

Kunst, in welcher sich die Reinheit und Consequenz des hellenischen Styls immer mehr verloren hatte, die Säule mehr Verzierung als tragendes Glied wurde, das Reiche und Bunte an die Stelle des Einfachen, das Massenhafte und Colossale an die Stelle bescheidener Verhältnisse getreten war, fand in der östlichen Häfte des Reiches ein ihr verwandtes Element, welches sie immer mehr zu orientalischer Ueppigkeit steigerte. Die Trennung dieser östlichen Hälfte von dem Abendlande gab diesem orientalischen Geiste ein freieres Spiel, und mehr und mehr verloren nun die antiken Formen ihre ursprüngliche Bedeutung, um sich einem andern Style anzufügen. Den Prozess dieser Verwandlung wird man vielleicht in Zukunft, wenn der Orient immer mehr zugänglich werden und durchforscht sein wird, noch mehr in seinen Einzelheiten erkennen, indessen reichen unsere Nachrichten schon jetzt ziemlich aus, um uns ein Bild davon zu entwerfen. Wir können dabei zwei Epochen unterscheiden. Die erste beginnt mit der Herrschaft Constantins und endet mit der Regierung Justinians in der Mitte des sechsten Jahrhunderts; in ihr sehen wir die allmäligen Schritte der Ausbildung des neuen Styls bis zu der Vollendung eines festen Systems. Diese Vollendung wird erreicht durch die vollkommene Kenntniss des Kuppelbaues, dessen Gesetze von nun an den Kern architektonischer Kenntnisse bilden. In der zweiten längern Periode sehen wir dieses System theils erstarrend und nachgeahmt, theils noch mehr mit orientalischen Formen verschmolzen, endlich zuletzt auch, wenigstens in einigen Gegenden, mit einem Einflusse abendländischer Kunst.

Erste Epoche.

Von Constantin bis auf Justinian.

Bei der Gründung des östlichen Reiches unterschied sich der architektonische Styl des Orients von dem, den wir in Italien beobachteten, gewiss nur wenig*). In den Werken des Bischofs Eusebius von Caesarea werden mehrere Kirchen beschrieben, welche theils von Constantin und seiner frommen Mutter, der Kaiserin Helena, theils doch in ihrer Zeit gestiftet und erbaut waren, und unter ihnen finden wir mehrere, welche unverkennbar den römischen Basiliken entsprechen. So namentlich die Hauptkirche von Tyrus, welche ein sehr vollständiges Exemplar in diesem Style gewesen zu sein scheint, die Kirche über der heiligen Grotte zu Bethlehem**) und

*) In Constantinopel selbst ist, ungeachtet des späten Anfangs der türkischen Herrschaft die Zahl der erhaltenen Monumente aus der frühern byzantinischen Zeit höchst unbedeutend. Ausser der Sophienkirche sind sie fast sämmtlich mehr antiquarisch als architektonisch bedeutend. So der Hippodrom (von den Türken Atmeydan genannt), die Porphyrsäule Constantins, das Postament der Säule des Theodosius, der Aquaeduct des Kaisers Valens und einige Cisternen. Wichtiger sind einige in Moscheen verwandelte Kirchen, deren Erbauungszeit iudessen ungewiss ist. Ob die Kirchenbauten Constantins und seiner Zeit im Orient sehr zahlreich und ausgedehnt waren, ist nicht gewiss. Eusebius rühmt zwar von ihm, dass er alte Kirchen hergestellt und neue erbaut habe, nennt aber nur wenige ausdrücklich, welche (da er ihre Namen in der Kirchengeschichte und in der Lobrede auf den Kaiser meistens wiederholt) die einzigen bedeutenden Werke gewesen zu sein scheinen. Ausser den im Texte genannten gehört dazu die Kirche der Hauptstadt Bithyniens, Nicomedia, von der er aber keine Beschreibung giebt.

**) Noch jetzt (unter dem Namen S. Maria de praesepio) wenn auch nicht in der Gestalt, welche sie durch den ersten Ausbau der Kaiserin Helena, doch in der, welche sie durch Eudokia, die Gemahlin Kaiser Theodosius III. bekam, erhalten; sie hat ein basilikenartiges Langhaus, in welchem 48 Marmorsäulen in vier Reihen das Gebälk tragen.

mehrere andere *). Aber daneben kommen auch schon früh abweichende Formen, namentlich runde und achteckige Kirchen vor. Schon der Mangel des Bauholzes musste in jenen Gegenden einem Style entgegenstehen, welcher die Bedachung mit hölzernen Balken verlangte; man musste daher gewölbte Kirchen vorziehen. Dazu kam, dass die einfache, schwer zu verzierende Wand des Langhauses der orientalischen Prachtliebe wenig zusagte. Endlich trug auch die geistige Richtung des Orients auf einfache grandiose Einheit dazu bei, dass man an der gestreckten bedingten Form der Basiliken weniger Geschmack finden mochte. Man verlangte eine Gestalt, welche dem Kreise sich mehr näherte. Sehr früh überwölbte man daher den Haupttheil des Gebäudes mit einer Kuppel. Die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, wie sie die Kaiserin Helena bauete, hatte zwar noch die Langschiffe einer gewöhnlichen Basilika, aber diese bildeten nur den Zugang zu dem grossen Kuppelgebäude, das auf Säulen gestützt, die Grabesstelle bedeckte. Indessen boten die Kuppeln in technischer Beziehung manche Schwierigkeiten dar, besonders wenn man sie bei grössern Gebäuden mit grad-

*) Die von Constantin erbaute Sophienkirche war länglich (δρομικός), erst bei der Vergrösserung durch Constantius wurde sie abgerundet (σφαιροειδής). Du Cangii Descriptio S. Sophiae §. 1, 2. Noch die von Justin, dem Vorfahren und Oheim Justinians, erbaute Kirche der Blachernen hatte eine hölzerne Decke und grade Säulenreihen. Dies geht aus dem sehr interessanten Berichte des Ruy Gonzales de Clavijo über seinen Aufenthalt in Constantinopel im Jahr 1403 (in der Révue de l'Arch. 1841 p. 161 von Mérimée übersetzt) in Vergleichung mit der Beschreibung Prokops (lib. 1. cap. 3.) hervor. Die noch jetzt existirende Kirche des h. Johannes Studius zu Constantinopel, wahrscheinlich dieser frühen Zeit angehörig, ist ebenfalls eine dreischiffige Basilika. Auch die Apostelkirche in Const. hatte „zierliches Gebälk" (Euseb. Hist. eccl. lib. 3 und 4), obgleich sie in Kreuzgestalt gebaut war.

linigen Mauern anwenden wollte; daher bemerken wir denn auch schon jetzt an andern Bauten das Bestreben, neue Kirchenformen zu erfinden, welche der Kuppel mehr zusagten. Eine wichtige Stelle in diesem Entwickelungsgange scheint die Hauptkirche zu Antiochien einzunehmen, die ebenfalls noch unter Constantins Herrschaft gebaut wurde. Eusebius selbst, der sie beschreibt, bezeichnet sie als ein höchst eigenthümliches in seiner Art einziges Gebäude; der Haupttheil der Kirche achteckig, von gewaltiger Höhe, im Kreise umher viele Abtheilungen, Hallen, Krypten und Emporen, reich mit Gold und andern kostbaren Materialien geschmückt. Wir erkennen darin ausser der achteckigen Gestalt *), die im Abendlande nur für Baptisterien oder kleinere Kirchen angewendet wurde, die Zusammensetzung des grossen Gebäudes aus vielen einzelnen ohne Zweifel gewölbten Theilen; eine Anordnung, welche mit der der Kirche S. Vitale in Ravenna, von welcher wir nachher sprechen werden, im Wesentlichen übereinzustimmen scheint. Die achteckige Form wurde ohne Zweifel deshalb gewählt, weil sie sich dem Kreise näherte und dadurch den Kuppelbau erleichterte. Dass man aber auch sonst die längliche Gestalt der Basiliken nicht liebte, zeigte sich an den Kirchen, welchen man die Kreuzform gab. Denn auch hier liess man dem vordern Arme des Kreuzes nicht die Länge, welche er in den Basiliken hatte, sondern machte ihn den

*) Die achteckige Gestalt scheint auch im Orient eine seltene geblieben zu sein, sie bildete nur den Uebergang zu den vierseitigen Kuppelgebäuden. Theophanes Chronogr. ad ann. 319 nennt dies Gebäude schlechtweg das Oktagon. Indessen war auch die Kirche zu Nazianz, welche Gregor von Nazianz (orat. 19 de laude patr.) in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. beschreibt, ebenfalls achteckig und mit Säulen und Hallen versehen.

andern Seiten des Kreuzes gleich. Man sah den Mittelraum, in welchem der Aufgang zum Sanctuarium lag, als ein Heiligthum an, dessen Bedeutung durch die allseitige Gleichheit der umgebenden Räume herausgehoben werden müsse. Von der Apostelkirche zu Constantinopel, die auch Eusebius aber undeutlich beschreibt, finden wir eine poetische Erwähnung in einem Gedichte des Kirchenschriftstellers Gregors von Nazianz, worin diese Bedeutung der Mitte und wie es scheint die Gleichheit der Seiten ausdrücklich herausgehoben wird *). So war denn die Form des, wie man es nachher nannte, griechischen Kreuzes, im Unterschiede von der mit dem Langhause der Basilika verbundenen des lateinischen Kreuzes, schon frühe ausgebildet.

Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der byzantinischen Baukunst erhalten wir auf italienischem Boden, durch die Kirchen von Ravenna**). Die Blüthe dieser Stadt fällt grade in die Zeit der ersten Entwickelung des byzantinischen Styls, und gehört ihm ganz an. Bei dem

*) Bingham Orig. eccl. lib. 4. c. 3. und v. Quast, Ravenna S. 30. Auch die Beschreibung, welche Prokop (de aedif. I. 4.) von der Herstellung derselben Kirche durch Justinian giebt, bestätigt es, dass sie ein Kreuz bildete, dessen westlicher Arm jedoch etwas länger war, als die andern. Diese Kirche hatte die Bestimmung als Grabkirche der byzantinischen Kaiser zu dienen, was wahrscheinlich die Wahl der Kreuzgestalt bedingte. So war auch die Grabkirche der Galla Placidia und die Krypta des Monuments des Theoderich in dieser Form.

**) F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842, giebt die besten Nachrichten und sehr genaue, nur freilich nicht zahlreiche Abbildungen der ravennatischen Bauwerke, so wie vortreffliche Bemerkungen über den Entwickelungsgang der byzantinischen Architektur überhaupt. Ausserdem ist der leider nur sehr kurze Aufsatz: Architecture byzantine von Alb. Lenoir in César Daly Révue de l'Arch. Paris 1840 p. 7—17. und p. 65—76 zu empfehlen.

Andringen der nördlichen Völker gegen Italien schien Rom nicht mehr der geeignete Sitz der Herrschaft; Theodosius hatte in Mailand residirt, sein Sohn Honorius zog die Stelle von Ravenna vor, das, damals unmittelbar am Meere gelegen, durch seinen Hafen und als Flottenstation Hülfe aus den andern Küstenländern und im schlimmsten Falle die Flucht sicherte. Seine nächsten Nachfolger, dann auch der Ostgothe Theoderich folgten seinem Beispiel, und als endlich unter Justinians Regierung die Kaiser des Orients aufs Neue in Italien festen Fuss fassten, wurde auch der Sitz des kaiserlichen Statthalters, des Exarchen, in diese dem Orient nahe und zugängliche Stadt verlegt. Eine Reihe von grossentheils sehr wohlerhaltenen Gebäuden entspricht diesen verschiedenen Epochen der städtischen Geschichte. Sie unterscheiden sich von denen des gleichzeitigen Roms in mehr als einer Beziehung. Während in Rom die Benutzung antiker Materialien die Form bestimmte oder deren Vernachlässigung herbeiführte, war hier eine Residenz zu begründen. Man baute daher mit neubeschafftem Material, das bei der hereinbrechenden Verwirrung des Abendlandes grossentheils aus dem Orient herbeigeholt und dort bearbeitet wurde, um so mehr als die Herrscher oder Bauherrn von Ravenna in nächster Beziehung zu Constantinopel standen. Nach dem Tode des Honorius erlangte seine Schwester, die berühmte schicksalsreiche Wittwe des Westgothen Athaulf, Galla Placidia, die Herrschaft, welche sie für ihren unmündigen Sohn Valentinian in Anspruch nahm, nur durch die Hülfe byzantinischer Truppen (425), und während ihrer fernern Regierung waren ihre Blicke stets auf ihre Verwandten in Constantinopel gerichtet. Selbst unter der Herrschaft des klugen Theoderich blieb ein

enger Zusammenhang wenigstens der katholischen Geistlichkeit und des Volkes mit dem Orient. Denn von dorther erhielten sie Rath und Unterstützung, um dem Arianismus ihrer ostgothischen Herrn zu widerstehen und den Glanz ihrer Kirchen zu erhalten. Endlich zur Zeit des Exarchats gewann das byzantinische Element völlig die Ueberhand.

Im Anfange dieses Zeitraums war ohne Zweifel die Architektur in Ravenna der römischen sehr ähnlich, und in der That wurde auch während desselben die Basilikenform noch wiederholt angewendet. Doch finden wir schon in den ältesten Bauten von Ravenna diesen Styl reiner und gesetzlicher ausgebildet, nicht mit der nachlässigen und rohen Behandlung, wie in den Basiliken Roms. Die Säulen sind nicht von wechselnder Form, wie dort, sondern gleichmässig gebildet, ihre Stämme von prokonnesischem Marmor (aus der heutigen Insel Marmora im Propontis) ohne Zweifel an Ort und Stelle bearbeitet. Die Kapitäle, korinthisch oder componirt, sämmtlich gleich, weichen in der Behandlung von denen der spätrömischen Zeit ab, sie sind strenger, mehr an altgriechischen Styl erinnernd; man darf annehmen, dass sie aus einer Schule fester griechischer Tradition hervorgegangen, besonders da man auch an spätantiken Gebäuden Asiens dieselben Formen findet. Ueber den Kapitälen liegt als unmittelbarer Träger des Bogens ein kubischer Aufsatz, nach oben zu sich erweiternd, der in den römischen Bauten in dieser Form nicht vorkommt; ohne Zweifel eine Nachbildung des antiken Gebälks. Schon in dieser regelmässigern Form des Basilikenstyls (wie wir sie namentlich in der Kirche des Evangelisten Johannes finden) dürfen wir eine Einwirkung byzantinischer Kunst, aus der Zeit

der Galla Placidia her, vermuthen. Das Baptisterium der Kathedrale, ungefähr gleichzeitig, ist ein einfaches Achteck, mit Säulen in zwei Stockwerken. Hier sind im obern Geschosse auf jeder Seite des Achtecks zwischen den Ecksäulen zwei andere Säulen aufgestellt und mit ihnen durch drei Bogen verbunden, von denen der mittlere der grösste ist, und über welchen drei Bogen von den Ecksäulen her ein andrer grösserer Bogen sich erhebt. Wir sehen daher hier schon ein System der Zusammensetzung mannigfaltiger Bogen, wie es die frühere römische Architektur nicht gekannt hatte, wie es aber in spätern Bauten, auch des Abendlandes, vielfach vorkommt. Wir stehen hier wie auf einem Kreuzwege der Geschichte, wo die Pfade nach verschiedenen Gegenden anfangen. Noch wichtiger ist das Kirchlein S. Nazario e Celso, ursprünglich die Grabkapelle, welche Placidia für sich und ihre Angehörigen erbauen liess; für die Entstehung des byzantinischen Kuppelbaues ein bedeutsames Monument. Es hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen Mitte durch eine Kuppel, dessen Flügel mit Tonnengewölben gedeckt sind; die Kuppel ruht noch nicht, wie in den spätern Bauten, auf andern durch ein Gesims von der Mittelwölbung getrennten Eckgewölben (Zwickeln, Pendentifs), sondern sie geht ohne Trennung in die Mauern des viereckigen Raums über, der im Aeussern mit Verdeckung des Gewölbes allein sichtbar ist. Ueberhaupt ist das Aeussere höchst einfach, wenn auch in seinen Giebeln und Gesimsen noch ganz antik; um so reicher sind die Mosaiken, welche die Wölbungen im Innern schmücken, mit grosser Schönheit der Arabesken von Mäandern, Blumengewinden und Hirschen, mit der höchsten Pracht der Farbe und nur in der Zeichnung

der menschlichen Gestalten an den Verfall der Kunst erinnernd*).

Auch in den Gebäuden des Theoderich erhalten sich die Spuren einer byzantinisch gebildeten Schule. Die Basilika, welche er als arianische bauen liess, und die früher den Namen des h. Martin (wegen ihrer Pracht mit dem Zusatze in coelo aureo), jetzt den von S. Apollinare nuovo führt, hat völlig dieselben Kapitäle, wie jene frühern, mit dem würfelförmigen mit einem Kreuze verzierten Aufsatze. Eigenthümlicher, mehr auf römische Vorbilder hindeutend, ist das Grabmal des Theoderich, dessen wir später an geeigneter Stelle gedenken werden. Auch der, freilich nicht sehr bedeutende Ueberrest seines Palastes entspricht mehr dem Schwankenden und Wechselnden des Verfalls römischer Kunst, als den festen Formen der orientalischen Schule. Dagegen sind die katholischen Kirchen, welche in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts unter ostgothischer Herrschaft angefangen und nur nach der Eroberung durch Justinians Statthalter in seinem Namen **) vollendet wurden, in allen Theilen höchst entschiedene Beispiele byzantinischen Styls. Die eine dieser Kirchen, S. Apollinare in Classe, in der Vorstadt an dem ehemaligen Hafen, ist zwar eine Basilika gewöhnlicher Anordnung, aber in der Ausschmückung und in den Details mannigfach abweichend. Zunächst sind die Kapitäle der Säulen bemerkenswerth. Sie schliessen

*) S. die farbigen Abbildungen dieser Mosaiken bei v. Quast a. a. O.

**) Ein gewisser Julianus Argentarius war dabei, nach den Inschriften der Mosaiken, besonders thätig, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihm die Mittel zur Ausführung dieser Bauten, welche die Kräfte eines wenn auch sehr reichen Privatmannes weit zu übersteigen scheinen, aus byzantinischen Quellen zuflossen.

sich zwar an das römisch componirte Kapitäl an, aber die Voluten sind klein und schwach, während die Blätter breit und bauschig vortreten, so dass die Kelchform verschwindet und sich der Würfelform nähert. Dabei sind die Blattnerven besonders stark gezeichnet, mit Höhlungen, und an den Pilastern sogar diamantförmig verziert, so dass wir deutlichst eine Umgestaltung der antiken Formen und der natürlichen Gestalt der Pflanze in ein mehr conventionelles Ornament wahrnehmen. Im Aeussern sind die Wände mit Arcaden verziert, an welche sich die ursprünglich sehr gross gehaltenen, später vermauerten Fenster unmittelbar anschliessen. Bei dem Mittelschiffe erheben sich diese Bogenstellungen unmittelbar über dem Dach der Seitenschiffe, was denn besonders im Innern eine sehr günstige Wirkung macht, indem dadurch die Wände des Mittelschiffs weniger lastend werden. Diese Einrichtung ist offenbar eine Reminiscenz des altrömischen Basilikenbaues, wie er sich besonders im milden Klima des Orients gestaltet hatte, indem sie gar deutlich an eine offene Säulenhalle im obern Stockwerk erinnert.

Von höchster Bedeutung für die Geschichte der Architektur ist die zweite dieser Kirchen, S. Vitale. Sie ist achteckig; den äussern Winkeln entsprechen innerlich acht Pfeiler, so dass sich zwischen ihnen und der äussern Wand eine ringsumherlaufende aus zwei Stockwerken bestehende Vorhalle bildet. Auf diesen Pfeilern ruht dann das mittlere Kuppelgebäude, ebenfalls in achteckiger Form, weit über jene Vorhalle emporragend. Die Zwischenräume jener Pfeiler im Innern sind (mit Ausnahme des einen, welcher den Zugang zum Altare bildet) jeder mit zwei Säulen ausgefüllt, die in einer nach aussen

zu gerichteten halbkreisförmigen Linie stehn, durch Bogen verbunden sind, und so zwei andre, ebensogestellte Säulen tragen, auf welchen sich dann eine halbe Kuppel befindet, die sich an den grossen Verbindungsbogen der Pfeiler anlehnt. Diese obern Säulen entsprechen dem obern Stockwerke des Umganges und stellen dessen Oeffnung gegen den Mittelraum dar. Darüber erhebt sich die achteckige Mauer des obern Mittelbaues mit acht Fenstern, jedes durch eine Säule getheilt. Das Gewölbe der Kuppel selbst ist kreisrund und sehr künstlich aus Thongefässen gebildet, die (einer Flasche ohne Boden gleichend) mit Spitze und Mündung in einander greifen und so in einer Spirallinie bis zum höchsten Punkte fortlaufen. Das Presbyterium besteht aus einem quadraten, durch ein Kreuzgewölbe bedeckten Raume und aus der Apsis, welche im Innern rund ist, während sie im Aeussern drei Polygonseiten zeigt *). Das Aeussere des Gebäudes ist sehr einfach, in Ziegeln ohne weitern Schmuck. Desto mannigfaltiger ist die Wirkung des Innern. Man sieht hier ein völlig verschiedenes, fast entgegengesetztes System wie in den altchristlichen Basiliken. An die Stelle der einfachen, langgestreckten, graden Linien ist hier eine künstliche Verbindung vielfacher Curven, die, stets von andern Mittelpunkten aus gezogen, doch aneinander schliessen und eine grosse Centralisation um das runde Kuppelgewölbe herum bilden. So ist es im Grundrisse durch die halbkreisförmige Stellung der Zwischensäulen, so noch mehr nach oben hin durch die ineinanderwirkenden grössern und kleinern Verbindungsbogen, Halbkuppeln, Tonnengewölbe. Bei allem Labyrinthischen der Anordnung ist eine gross-

*) Auffallend ist die unsymmetrische schräge Stellung der Vorhalle; man darf annehmen, dass nur locale Hindernisse sie bedingten.

artige Consequenz in der Entfaltung des Reichthums der Formen nicht zu verkennen. Damit harmonirt denn auch der Reichthum der verschiedenen farbigen Marmorarten an Wänden und Säulen und die fleissige, feine Ausführung der Details. Denn auch an diesen finden wir nun ein neues System festgestellt. Die Kapitäle in der obern Gallerie sind noch römisch componirte, die der untern Säulenstellung dagegen haben die Form eines nach unten zu abnehmenden Würfels, der von einem filigranartig geschmückten Bande eingefasst ist und in der Mitte eine phantastische Blume zeigt. Noch reicher sind einige Kapitäle der Säulen im Presbyterium, in ungewöhnlicher Form, von feinem Laub- und Netzwerk ganz umgeben, das frei über dem innern Kerne hervorsteht und nur durch einzelne Stützen des Steins mit ihm zusammenhängt, überdies in Gold und Farbenpracht glänzend. Denken wir an die Einfachheit und Strenge der römischen Basiliken zurück, mit dem geliehenen, ungenau angepassten Schmuck antiker Säulen, mit dem schweren ernsten Glanz ihrer Mosaiken, so fühlen wir uns hier auf ganz anderm Boden. Eine Koketterie des Reichthums und der Künstlichkeit, ein bewusstes Spiel der Phantasie, ein Wohlgefallen am Ungewöhnlichen, mit einem Wort ein Anhauch orientalischen Wesens tritt uns fremdartig entgegen*).

In dieser Kirche war noch, wie in den Bauten der Constantinischen Zeit, welche von den Basiliken abwichen, die achteckige Gestalt, als eine der Kreisform sich annähernde und zur Unterstützung der Kuppel geeignete,

*) S. über S. Vitale Aginc. Arch. t. 23., über alle Kirchen in Ravenna: Schorn in Thiersch Reisen in Italien S. 384. ff. und besonders v. Quast a. a. O. Vergl. Rumohr, ital. Forsch. III. S. 200, 211.

beibehalten. Allein diese Anordnung hatte denn doch manche Mängel, sie schien zu bestimmt, zu sonderbar, zu sehr von den allgemeinen Regeln der Baukunst abweichend, um zur ausschliesslichen Norm für alle Kirchen erhoben zu werden. Namentlich musste dies bei grössern Dimensionen auffallend werden. Es war daher wohl natürlich, dass man auf Mittel dachte, die Kuppeln auch auf Gebäuden rechtwinkliger Anlage anzubringen. Einen der ersten Versuche dieser Art können wir in der noch erhaltenen Kirche S. Sergius und Bacchus in Constantinopel (jetzt gewöhnlich die kleine Sophienkirche, Chutshuk hagia Sophia genannt) wahrnehmen. Denn hier bilden zwar die Aussenmauern (abgesehen von der Vorhalle und der kleinen halbkreisförmigen Chornische) ein Quadrat, die kreisrunde Kuppel ruht aber, wie in S. Vitale, auf acht, genau im Achteck gestellten Pfeilern, welche immer durch zwei Säulen verbunden sind, die auf den vier, mit den Aussenwänden parallelen Seiten in grader Linie, auf den vier andern Seiten aber kreisförmig, wie in S. Vitale, stehen. Wir sehen also deutlichst die Uebertragung der Anordnung dieser achteckigen Kirche auf einen Bau von quadratem Grundrisse. Auch diese Kirche wurde unter der Regierung Justinians*) erbaut, und wir können aus ihrer Construction vermuthen, dass es nicht lange nach der Erbauung von S. Vitale, ja noch vor der Einweihung dieser Kirche geschah, denn als diese erfolgte, war schon ein anderes, grossartigeres Vorbild

*) Procop de aedif. I. 4. Vergl. den Plan von S. Sergius und Bacchus bei Lenoir a. a. O. p. 9. und bei v. Quast a. a. O. Taf. 8. Nr. 6. Ein anderes Beispiel der Nachahmung von S. Vitale bei quadrater Anlage giebt die uralte Kirche von S. Lorenzo in Mailand, wenn man annehmen darf, dass der jetzige von Carl Borromaeus herrührende Bau die ältere Anlage behalten habe. v. Quast. S. 34.

für die Verbindung der Kuppel und des Quadrats in Constantinopel selbst gegeben.

S. Vitale wurde 526 begonnen und war im Jahre 534 schon weit vorgerückt (wie sich aus historischen Beziehungen des Bildwerkes und der Inschriften der Apsis schliessen lässt), wurde aber erst 547 vollendet und geweiht. Während dieser Zeit entstand das berühmteste Werk der byzantinischen Kunst, die Sophienkirche zu Constantinopel. Zu dem Glanze, mit welchem Justinian sich umgab, gehörten auch weit ausgedehnte Bauunternehmungen. Für alle Provinzen seines Reichs sorgte der thätige Kaiser; ein gleichzeitiger Schriftsteller, Prokopius*), hat ein ganzes Buch mit der Aufzählung seiner Bauten gefüllt. Es konnte nicht fehlen, dass die Kunstfertigkeit seiner Griechen dadurch neue Uebung, das Talent der Architekten den Muth zu grossartigen Erfindungen und neuen Formen erhielt. Da war es denn fast ein Glück für seinen Ruhm, dass die Sophienkirche, von Constantin gegründet und nachmals erweitert und erneuert, unter seiner Regierung bei einem Volksaufstande ein Raub der Flammen wurde. Sogleich schritt der Kaiser zum Werke des Wiederaufbaues. Die grösste Sorgfalt, die bedeutendsten Summen verwendete er darauf. Zehntausend Arbeiter erhielten ununterbrochen ihren reichlich berechneten Sold, und täglich fand sich der Autokrator selbst unter ihnen ein, in weissem Leinen demüthig gekleidet, um sie zu ermuntern und den Fortschritt des gottgefälligen Unternehmens zu beobachten. Nur sechs Jahre vergingen, bis die Weihe erfolgte, bei welcher der erfreute Kaiser

*) Man zweifelt mit Recht daran, dass der Historiker Prokop wirklich der Verfasser dieser Schrift war; indessen muss die hergebrachte Weise der Bezeichnung des Buches beibehalten werden.

sich stolz mit Salomon verglich. Aber noch unter seiner Regierung wurde dieser erste Bau durch ein Erdbeben theilweise zerstört, ein Ereigniss, welches indessen seinen Muth nicht lähmte, sondern ihm nur Gelegenheit zu einer prachtvollern Herstellung gab. Diese neue Kirche ward ein Wunder ihrer Zeit, wegen ihrer Grösse, wegen des Umfangs ihrer Wölbung, wegen des blendenden Glanzes von Gold und edeln Steinen vielfach gepriesen. Ihre Baumeister Isidor von Milet und Anthemius von Tralles, ohne Frage Männer von grosser Kenntniss und Geschicklichkeit, waren hochberühmt, man schrieb ihnen allerlei Erfindungen zu, und erzählte gern manche Kunststücke, welche sie durch ihre mechanischen und physikalischen Kenntnisse ausgeführt hatten*). Doch auch dem Kaiser wurde sein Antheil des Ruhmes vorbehalten; ein Engel, so erzählte man sich, habe ihm manche der Formen, die angewendet wurden, eröffnet, im Traume kam ihm die Lösung der Probleme, welche die Baumeister vergeblich gesucht hatten. Den zweiten nach dem Erdbeben nöthigen Bau, bei dem es besonders auf die Verstärkung der Wölbungen zur Verhütung ähnlicher Unglücksfälle ankam, leitete ein jüngerer Isidor, der Neffe des damals bereits verstorbenen ältern Meisters gleiches Namens. Noch immer war die Errichtung einer haltbaren Kuppel, freilich in bisher unerhörter Ausdehnung und mit manchen neuen Anforderungen, ein schwieriger und hochwichtiger Gegenstand, der nicht bloss die Meister des Fachs interessirte,

*) Der Geschichtschreiber Agathias (lib. 5.) verschmäht es nicht die Anekdote ausführlich zu erzählen, wie Anthemius durch Wasserkünste, Spiegel und andre Mittel seinem bösen Hausnachbarn ein Erdbeben mit Donner und Blitz vorgezaubert, das diesen völlig getäuscht, und ihn dem Gelächter derer, denen er von der vermeintlichen Himmelserscheinung erzählt, ausgesetzt habe.

sondern an dem das ganze Volk Theil nahm und zu dem man göttlicher Hülfe zu bedürfen glaubte. Schon bei dem ersten Bau wurden drei hohe Beamte, ein Kammerherr (Cubicularius), ein Patricius und ein Schatzmeister nach Rhodus gesandt, um Ziegel von ungewöhnlicher Leichtigkeit zu beschaffen. Auf jeden Ziegel drückte man einen Stempel mit der Inschrift: „Gott ist mitten in „ihr, sie wird nicht erschüttert werden; Gott wird sie „erhalten von einem Morgen zum Andern"*). Bei dem zweiten Bau wurden Reliquien hineingemauert und nach der Aufrichtung jeder zwölf Steinschichten öffentliche Gebete gehalten. Indessen liess man es auch nicht an Mitteln menschlicher Klugheit fehlen, Strebepfeiler und Verstärkungen wurden angebracht, und so erhielt sich denn auch der gewaltige Bau Justinians noch bis auf unsere Zeit**). Der Ruf dieses Wunderwerks verbreitete sich über die christliche Welt; es war nicht bloss byzantinische Schmeichelei, wenn man die Vollendung dieses Heiligthums den grössten Thaten des Kaisers gleichstellte, auch im Abendlande glaubte man, dass es alle andern Bauten übertreffe***). In technischer Beziehung ist schon die Kuppel sehr beachtenswerth; bei einem Durchmesser von 108 fr. Fuss steigt sie mit einer flachen Wölbung, die nur den sechsten Theil dieses Durchmessers erreicht, bis zu einer Höhe von 169 Fuss über dem Boden. Allein auch durch die Anordnungen des Uebrigen ist der Eindruck bedingt, den das ganze Werk auf die Beschauer macht.

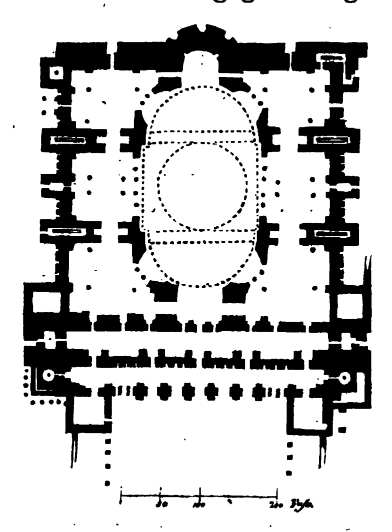
*) Diese Ziegel waren nach der Angabe eines Schriftstellers (Codinus) fünfmal, nach der eines andern (des Anonymus de antiqu. Constant.) zwölfmal leichter als gewöhnliche.

**) Nur im Jahre 1346 stürzte ein Theil der Kuppel ein und machte eine Herstellung nöthig.

***) Paul Warnefried: Cujus opus adeo cuncta aedificia excellit, ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri.

Bekanntlich wurde diese Hauptkirche der Stadt gleich nach der türkischen Besitznahme Constantinopels zur Moschee bestimmt und dadurch, freilich mit den Abänderungen welche der Cultus herbeiführte, im Wesentlichen vollständig erhalten, und so können wir durch die Wahrnehmungen der Reisenden, welchen zum Theil selbst die Aufzeichnung einzelner Ansichten möglich geworden ist, und durch die zahlreichen und ausführlichen Nachrichten byzantinischer Schriftsteller uns eine ziemlich vollständige Anschauung des Ganzen verschaffen*).

Mit Hülfe des beigefügten Grundrisses werden meine Leser sich den Eindruck des freilich sehr künstlich zusammengesetzten Werkes vergegenwärtigen können. —



*) Ausser der schwülstigen und dunkeln Beschreibung des Prokop (de aedif. I. 1.) und einzelnen Angaben der Historiker (des Agathias, Euagrius, Codinus, so wie des Anonymus de antiqu. Constant.) besitzen wir eine ausführliche poetische Beschreibung von einem Hofgeistlichen Justinians, dem Paulus Silentiarius. Nach diesen Quellen und nach den Zeichnungen von Grelot (1680) hat der gelehrte Ducange

Schon die Umgebungen des Domes liess Justinian aufs Reichste schmücken. Von einem Platze, wo zwischen öffentlichen Gebäuden die eherne Reiterstatue des Kaisers auf einer gewaltigen Säule stand, gelangte man durch einen auf vier Säulen ruhenden Bogen*) in den Vorhof der Kirche, der, von drei Seiten mit einem Säulengange umgeben, auf der vierten das Gebäude selbst zeigte. Vorübergeschritten an dem Brunnen in der Mitte des Hofes betrat man nun durch eherne Thüren die erste Vorhalle, den Narthex, den Aufenthalt der Büssenden, der deshalb, wenn auch nicht alles Schmuckes entbehrend, doch weniger reich ausgestattet war, wie die andern Theile. Fünf Thüren, von Marmor und mit Erz verziert, führen von hier in eine zweite, ebenfalls längliche, doch geräumigere Vorhalle, welche gewölbt und mit bunten Marmorn und Mosaiken verziert war. Hier schied sich schon der Weg der Männer und der Frauen; diese gelangten durch die beiden Thüren auf den schmalen Seiten der Halle zu Treppen und auf diesen in das für sie bestimmte obere Stockwerk, zunächst in den westlichen Theil, der über dieser ebenerwähnten Halle hinlief. Die Männer dagegen konnten durch neun breite und hohe Flügelthüren das Innere des Doms betreten. Dieses, die eigentliche Kirche, bildet fast ein Quadrat, indem die Länge 252, die Breite 228 Fuss beträgt. Um uns den Zusammenhang seiner Theile deutlich zu machen, müssen wir zwischen den niedrigern Theilen des Eingangs, über welchen auf Bogen die Frauengallerie (das Gynaitikion) ruhet, durchschreiten und uns

eine detaillirte Descriptio S. Sophiae verfasst. (Paul. Sil. in dem Corp. hist. Byz. ed. Bonn, woselbst auch die Zeichnungen; andere Zeichnungen bei Aginc. Arch. pl. 26, bei v. Quast a. a. O. und sonst häufig).

*) Vergl. den Bericht des Clavijo in der Rév. de l'Arch. 1841.

sofort unter die grosse Kuppel begeben. Vier gewaltige Pfeiler bilden hier in der Mitte des Ganzen ein grosses Quadrat; auf den vier mächtigen Bogen, durch welche sie verbunden sind, lastet ein Kranz als Gesimse, über dem sich dann unmittelbar und ohne Unterbau (Trommel, Tambour) das flache, weite Gewölbe erhebt. Auf der nördlichen und südlichen Seite dieses mittlern Quadrats ist der Raum zwischen den Pfeilern nicht leer gelassen. Vier starke, durch Rundbogen verbundene Säulen tragen auf jeder Seite die Frauengallerie, welche sich mit einer Säulenstellung hier öffnet, über der dann eine Mauer mit dreifacher Fensterreihe bis zu dem Bogen fortgeführt ist. Auf der westlichen und östlichen Seite, mithin gegen den Altar und gegen den Eingang hin, ist dagegen jenes Quadrat völlig geöffnet, indem sich auf jeder Seite an die grosse Kuppel des Mittelraums eine Halbkuppel, von etwas geringerer Höhe anlegt, welche ihre Stütze theils durch die grossen Pfeiler des Mittelraums, theils durch zwei kleinere Pfeiler erhält. Diese stehen aber (wie es die Form des Halbkreises, den sie stützen sollen, mit sich bringt) nicht in grader Linie mit den grossen Mittelpfeilern, sondern sind einander etwas genähert, so dass die Gestalt dieses ganzen Mittelraumes, welche oben von der Kuppel und den beiden Halbkuppeln, unten durch die Stellung dieser vier grossen und vier kleinern Pfeiler gebildet wird, sich einigermassen der Ellipse nähert. In jene Halbkuppeln schneiden aber auf jeder Seite, in Osten und in Westen, noch drei Wölbungen ein. Zunächst sind nämlich die beiden kleinern Pfeiler jeder Seite durch ein mächtiges Tonnengewölbe verbunden, welches in Osten den Zugang zur Chornische, in Westen den zu der mittlern Eingangsthüre aus der Vorhalle her bildet. Neben dieser

Wölbung ist auf jeder Seite eine kolossale Nische. Jeder der vier grossen Mittelpfeiler ist nämlich mit dem nächsten der vier kleinern Pfeiler durch zwei Säulen verbunden, welche mit den ihnen entsprechenden Seiten der Pfeiler selbst eine nach dem mittlern Raume zu geöffnete Halbkreislinie bilden; über den drei Verbindungsbogen dieser Pfeiler und Säulen öffnet sich zunächst die Frauengallerie mit einer zweiten Säulenstellung, und über dieser endlich wölbt sich eine Nische; eine Anordnung, ganz ähnlich der in S. Vitale in Ravenna. Wir übersehen daher nunmehr den ganzen mittlern Raum, wenn man so sagen will: das Mittelschiff, dessen Grundfläche ungefähr die Gestalt eines auf der Seite des Altars etwas verlängerten Ovals hat, welches in der Mitte unter der Kuppel am breitesten ist, sich auf beiden Seiten durch die Kreislinien der Halbkuppeln und der Nischen verengt, und in Westen durch die grade Eingangsmauer, in Osten aber durch die Chornische abgeschlossen wird. Ebenso zeigt sich dieser Raum durch seine Höhenverhältnisse als ein Ganzes, indem die Halbkuppeln wegen der flachen Haltung der grossen Kuppel wie eine Fortsetzung ihrer Krümmung erscheinen und sich so, von dem höchsten Punkte der Kuppel durch die Halbkuppeln, Nischen und Tonnengewölbe bis zu dem Rundfenster über der Eingangsthür und zu der Chornische, Wölbungen verschiedener Art, abnehmend aber alle noch in luftiger Höhe an einander anreihen. Dabei ist zu bemerken, dass die mässig ansteigende Curve, welche auf diese Weise entsteht, ebenfalls mehr Verwandtschaft mit der Ellipse als mit dem Kreise hat, und daher mit der Form des Grundrisses dieses Mittelraums wohl harmonirt. Um diesen hohen mittlern Raum herum ziehen sich die Nebenräume und

zwar auf drei Seiten (mit Ausschluss der Seite des Altars) in zwei Stockwerken; denn auch über der Eingangsthür ist vermöge des zweiten Stockwerks der Vorhalle die Frauentribune fortgesetzt. Auch unter dieser Tribune haben aber die Nebenräume in Norden und Süden keinesweges die Gestalt eines fortlaufenden Ganges oder Seitenschiffes; die vortretenden Massen der grossen Kuppelpfeiler und der ihnen entsprechenden in der Aussenwand angebrachten Strebepfeiler*) lassen nämlich nur verhältnissmässig schmale Durchgänge und theilen dergestalt jedes Seitenschiff in drei Theile, von denen der mittlere und grössere die Gestalt eines länglichen Saales, die äusseren dagegen fast die Gestalt eines Quadrats, mit einer unregelmässigen Vergrösserung nach dem Innern der Kirche zu, haben. Man hat bei der Beschreibung der Sophienkirche oft gesagt, dass sie in drei von Westen nach Osten fortlaufende Schiffe zerfalle, allein jedenfalls sollte man dann hinzufügen, dass das Verhältniss und die Wirkung derselben von denen abendländischer Basiliken höchst verschieden ist; in der That erscheint das Ganze mehr wie ein gewaltiger, länglich runder Saal mit mehreren Nebensälen und Logen. Die Wirkung des mannigfaltig und künstlich zusammengesetzten Gebäudes wurde durch die reiche Ausstattung erhöht. Keine Stelle war ohne glänzenden Schmuck gelassen. Die Säulen (man zählte zu ebener Erde vierzig, in der Tribune sechszig) hatten Stämme von edeln Marmorarten, die Kapitäle waren würfelförmig in filigranartiger Arbeit mit Blumengewinden geschmückt, besonders die der Frauentribune reich und

*) Wahrscheinlich wurden diese Pfeilermassen erst bei der Herstellung durch den jüngern Isidor so verstärkt, so dass nach dem ursprünglichen Plane die Seitenschiffe mehr in sich zusammenhingen.

glänzend. Die Wände und Pfeiler waren in rechtwinkeligen Abtheilungen bis zu der Balustrade der Gallerie mit edeln Steinen ausgelegt, mit Jaspis, Porphyr, Alabaster, Serpentin; man sah mit Erstaunen die kostbarsten Stoffe, selbst Perlmutter, daran glänzen. Auch der Fussboden war aus farbigen Steinen zusammengesetzt; Prokop vergleicht den buntfarbigen Glanz der Kirche mit dem Blumenteppich der Wiese. An den Gewölben sah man Mosaikbilder auf Goldgrund; an der grossen Kuppel das Bildniss Gottes, in kolossaler Grösse wie es die Höhe erforderte, an den Zwickeln nicht minder kolossale Cherubimköpfe, gleichsam den Herrn tragend. Die Beleuchtung des Mittelschiffs kam fast ganz von oben; vier und zwanzig grosse Fenster schnitten in die Ründung der grossen Kuppel ein, und warfen das hellste Licht auf ihre glänzenden Bilder; sechs ähnliche Oeffnungen erhellten jede der Halbkuppeln, drei Fenster (es war dies eine für wichtig gehaltene Neuerung und man dachte dabei an die drei Personen der Gottheit) die Chornische. Schwächeres Licht drang in die Seitenräume; wie billig, um den heiligsten Stellen den hellsten Glanz zu lassen. Während die Frauen auf ihre Gallerien angewiesen waren, nahmen die Männer des Volks die untern Nebenräume und den vordern Theil des Hauptschiffes ein. Der erhöhte Platz des Sanctuars erstreckte sich bis unter den Anfang der Hauptkuppel; er enthielt ausser dem Altar die Sitze der Priesterschaft und des Hofes, und umfasste die beiden in die Halbkuppel eingreifenden Nischen. Sie erhielten ihre besondere Bestimmung, die eine zu den Vorbereitungen des Altardienstes (Prothesis), die andre zu den Lectionen der Diakonen (Diakonikon).

Vergegenwärtigen wir uns hienach die Wirkung des

Innern, so gleicht sie vielmehr der eines kreisähnlichen Baues, wie in S. Vitale, als der des einfachen Langhauses der Basilika. Während in dieser alles nach dem Zielpunkte des Fortschrittes hinweist, behauptet hier der Mittelraum unter der gewaltigen Kuppel den höchsten Anspruch; ihm schliesst sich alles andere, in Halbkuppeln, Nischen und Bogen, in Zugängen und Tribunen an; der Altar selbst steht nur wie unter seinem Schutze. Allein das Princip der Centralisation ist hier gemässigt, der Basilikenform genähert, die Kreisgestalt ist zum Oval geworden, die Wölbung auf das Viereck zurückgeführt. Dies war denn auch wohl die Aufgabe der Architekten gewesen. Während die kreisrunde oder achteckige Form als ausschliessliche und besonders für grössere Kirchen nicht geeignet schien, wollte man doch den majestätischen Anblick der Kuppelwölbung nicht entbehren. Es kam also darauf an, die Mittel zur sichern Verbindung der Kuppel mit viereckigen Mauern aufzufinden. In den Bauten von Ravenna, in der künstlichen Construction der Kuppel von S. Vitale sahen wir schon wie eifrig man sich mit diesem Gegenstande beschäftigte, wie mancherlei Versuche man anstellte. Der Meister der Sophienkirche löste dieses Problem auf eine tiefe und grandiose Weise, indem er nicht bloss an einem Versuche im grössten Maassstabe bewies, welche Kraft der Pfeiler und der Strebebogen zur Stütze der Kuppel ausreiche, sondern auch sehr geschickt die beiden grossen Halbkuppeln zugleich als nützliche Widerlage zur Sicherung der Kuppel im technischen, und als Erweiterung derselben zu grösserer Wirkung im aesthetischen Sinne benutzte. Noch heute sprechen die Beschauer von dem Eindruck dieser gewaltigen Wölbungen mit Bewunderung.

Freilich aber ist der Eindruck dieses Baues keinesweges der einfache, reine, erhebende der Basiliken. Wir fühlen auch hier eine grosse, mächtige Einheit, aber es ist mehr die anspruchsvolle dunkle, schwer zugängliche irdischer Macht, als die milde, offene des göttlichen Geistes. In diesem grossen mächtigen Raume von schwerfasslicher Form, wo ein gedämpftes Licht von oben her aus entfernten oder nicht sichtbaren Punkten herabfällt und gleichmässig herrscht, wo die kalte, schimmernde Pracht des Goldes und der Steine in dunklem Glanze sinnlich mystisch leuchtet und das Auge beunruhigt, in diesen labyrinthischen, ungleich gestalteten Sälen, die in einander übergehen und kein Ende zeigen, müssen wir uns verwirrt oder gedemüthigt fühlen. Hier ist nicht die einfache, heitre Einladung, die geöffnete Bahn zu dem Tische des Herrn. Allein wie auch diese Form uns berühren möge, so ist doch nicht zu verkennen, dass sie grossartig imponirend war, und wir können es wohl begreifen, dass sie dem Schönheitssinn und der Religiosität dieser orientalischen Christen zusagen und sie mit einer nicht unbegründeten Bewunderung erfüllen musste*).

Nicht minder neu und eigenthümlich wie das Innere war auch das Aeussere der Sophienkirche gestaltet. In den römischen Basiliken und ohne Zweifel auch in allen Kirchen des Orients, welche hölzerne Decken erhielten, wurde die antike Form des Daches, das mit seinen einfachen schrägen Linien das Ganze zusammenfasste, beibehalten. Noch in S. Vitale finden wir sie. Hier dagegen ist sie gänzlich verlassen und durch eine neue

*) Am leichtesten werden sich die, welche die Markuskirche in Venedig, einen bei andrer Construction doch verwandten Bau, kennen, die Wirkung des Innern der Sophienkirche vorstellen können.

ganz abweichende ersetzt. Ueber den verschiedenen Wölbungen der einzelnen Theile hielt man eine Bedachung mit Holzwerk nicht nöthig, wegen der Feuersgefahr nicht räthlich, vielleicht auch der aesthetischen Wirkung nicht förderlich. Man liess vielmehr die Form der Wölbung unverkleidet, sie erhielt nur einen Schmuck mit glänzendem Metall. Der Beschauer sah also über den kräftigen Mauern die abgerundeten Wölbungen verschiedener Form, an den Aussenwänden niedriger, in den Halbkuppeln ansteigend, in der grossen mittlern Kuppel sich weithin dehnend; die ganze riesige Masse lag wie ein Berg mit der Mannigfaltigkeit seiner Senkungen vor ihm. Grade diese Gestalt aber, die unserm abendländischen Gefühle vielleicht weniger zusagt, etwas Rohes, Ungegliedertes hat, erregte die Bewunderung der Zeitgenossen. Prokop erwähnt ihrer ausdrücklich; er rühmt, dass die Kirche wie eine Kugel aufsteige *).

Mit der Vollendung dieses gewaltigen Monuments hatte die Architektur des Orients ein Vorbild erhalten, das in seiner Grösse und Pracht nicht leicht erreicht werden konnte, in seinen Principien aber auf alle folgenden Bauten Einfluss hatte. Von nun an wurde es Regel, die Form der Kuppel mit einer viereckigen, dem Quadrate sich nähernden Anlage der Mauer zu verbinden, unter dieser Kuppel den mittlern Raum frei zu lassen, ringsumher aber, mit Ausschluss der Seite des Altars, Emporbühnen für den Aufenthalt der Frauen anzubringen, im Aeussern endlich die Wölbungen frei hervortreten zu lassen. Ohne Zweifel hatten äussere Rücksichten dar-

*) Indessen gilt dies nur von dem mittlern Theile der Kirche, von Westen nach Osten, die südlichen und nördlichen Seitenschiffe waren mit oberen Terrassen bedeckt.

auf Einfluss; der Mangel des Holzes, die Schwierigkeit ohne auserlesene Stämme so grosse Räume zu bedecken, die Sitte des Orients, welche strengere Absonderung der Frauen verlangte und der desshalb die Emporkirche mit abgesondertem Eingange zusagte. Allein ebenso war auch das aesthetische Gefühl dabei thätig. Auffallend genug wiederholt Prokop bei sehr vielen Kirchen das Lob, dass ihre Länge und Breite ein richtiges Verhältniss habe, dass jene diese nicht um Vieles, oder etwa nur um die Tiefe des Sanctuars übersteige*). Man sieht also die Neigung war auf die Form des Quadrats, auf eine einfache, überall gleiche Harmonie gerichtet. Deshalb wichen die Architekten von dieser Allgleichheit so wenig als möglich ab, deshalb bildete sich die Form des Quadrats, des griechischen Kreuzes und der Kuppel. Es war im Wesentlichen dieselbe Richtung, welche sich schon in der frühern römischen Zeit am Pantheon gezeigt hatte, die Richtung auf das mechanisch Regelmässige. Dort aber befand sie sich im Widerspruche mit den hergebrachten Formen der griechischen Architektur, erschien daher nur isolirt und selten. Hier war sie, gemässigt zwar durch die Reminiscenz an das Langschiff der Basiliken, aber übrigens vollendet, zu einem in sich zusammenhängenden Systeme ausgebildet. Schwerlich war dieses neue System das Product eines bewussten Strebens; wahrscheinlich entstand es allmälig aus römischen Traditionen, christlichen Bedürfnissen, technischen Anfor-

*) Lib. 1. c. 1. von der Sophienk., c. 3. von der Michaelskirche, c. 6. von St. Anthimus. Aus einer Aeusserung des Agathias (lib. 5. c. 9.) bei Erwähnung der Herstellung der Sophienkirche durch den jüngern Isidor nach dem Erdbeben unter Justinians Regierung geht hervor, dass man damals besorgt war, „die gleichseitige Harmonie“ einzubüssen.

derungen, altorientalischen Sitten, und wir können ja dieses allmälige Entstehen in den constantinischen Rundbauten, in der Grabkirche der Galla Placidia, in S. Vitale, in S. Sergius und Bacchus bis zur Sophienkirche verfolgen. Indessen scheint es wohl, dass bei dieser letzten durch das Zusammentreffen bedeutender Architekten, durch den Werth den Justinians Ruhmsucht auf das Unternehmen legte, durch die grossen Mittel, welche er dafür verwendete, und durch die allgemeine Aufmerksamkeit, welche darauf hingeleitet wurde, alle Bestrebungen wie in einem Brennpunkt vereinigt wurden, um etwas Ausserordentliches und Nachwirkendes zu erzeugen. Wir können daher diese Ausbildung des Kuppelbaues der Justinianeischen Zeit und den Baumeistern der Sophienkirche zuschreiben *).

*) Nach einer vereinzelten Nachricht soll das Bestreben zur Gestaltung einer neuen Kirchenform und namentlich des Kuppelbaues schon unter der Regierung Constantins ein sehr bewusstes gewesen sein. Agathangelus (286—342) ein Zeitgenosse Constantins, ein Grieche, der in die Dienste des Königs Tiridates von Armenien gerieth und eine Geschichte dieses Landes hinterliess, soll erzählen, dass unter Constantin vielfache Versuche gemacht wurden, um die richtigen Verhältnisse des Kuppelbaues zu finden, und dass die Kuppeln von 81 Kirchen eingestürzt seien, bis dieses erlangt worden. Dieses Citat, welches der Reisende Dubois de Montpéreux (Voyage autour du Caucase. Vol. III. p. 380) aus dem Gedächtnisse niederschrieb und sich ausdrücklich den Irrthum vorbehielt, welches aber auch in Ritters Erdkunde (Th. X. S. 532) übergegangen ist, scheint indessen unrichtig. Nach der gütigen Mittheilung eines der bedeutendsten Kenner dieser schwer zugänglichen Literatur, des Herrn Prof. Neumann in München, findet sich eine solche Erzählung bei Agathangelus keineswegs; seine (überdies vielfach verfälschten und unzuverlässigen) Schriften enthalten nur eine allgemeine Erwähnung, dass Constantin die zerstörten Kirchen hergestellt und die niedergestürzten Altäre aufgerichtet habe, und erst bei den armenischen Schriftstellern des 10. Jahrhunderts findet sich überhaupt die Architektur berücksichtigt.

Von den andern Bauten Justinians haben wir durch Prokop zwar sehr ausführliche aber keinesweges ebenso anschauliche Kunde. In der Residenz und in ihren Vorstädten weihete er nicht weniger als fünf und zwanzig Kirchen, grossentheils reich mit Gold und Marmor geschmückt, und alle Provinzen verdankten der Freigebigkeit ihres kaiserlichen Wohlthäters grossartige Bauten. Das heilige Land wurde mit Klöstern und Kirchen bedeckt, Karthago und Antiochien, von Erdbeben verwüstet, erhoben sich glänzender aus den Ruinen. Neben den Werken der Frömmigkeit wurde auch der Nutzen nicht vergessen, und Brücken, Wasserleitungen, Hospitäler für Kranke und Pilger gaben entfernten Provinzen die Beweise der Sorgfalt ihres Kaisers. Für die Pracht seines Hofhaltes sorgte er durch glänzende Herstellung seines Palastes. In einer grossen Halle desselben, welche Chalke, die eherne genannt wurde, ruhte die Wölbung des grossen fast quadraten Raums auf vier gewaltigen Pfeilern*), Wände und Boden waren mit kostbaren, bunten Marmorarten ausgelegt und an der Kuppel sah man in Mosaiken das kaiserliche Ehepaar, den siegreichen Feldherrn Belisar empfangend. An der asiatischen Küste der Meerenge errichtete er den prachtvollen Gartenpalast des Heraeum's zum Sommeraufenthalt, dessen Schönheit selbst die Dichter begeisterte.

Bei allen diesen Bauten schloss man sich ohne Zweifel so viel es ihre abweichende Bestimmung zuliess, an den Styl an, welcher in dem Hauptwerke des Jahrhunderts, in der Sophienkirche, ausgebildet war. Indessen ging man

*) Nach Prokops etwas dunkler Beschreibung (I. 10.) scheint auch hier ein künstliches Eingreifen mehrerer Wölbungen gewesen zu sein.

schon unter Justinians Regierung noch weiter in der Anwendung des Kuppelbaues. Die Apostelkirche in Constantinopel, welche nach der ausführlichen Beschreibung, die der Geschichtschreiber der Justinianeischen Bauten ihr widmet, besondere Aufmerksamkeit erregt zu haben scheint, unterschied sich sehr wesentlich von der Sophienkirche. Ihrem Grundrisse nach (welcher aus dem Bau Constantins beibehalten wurde) bildete sie ein Kreuz, dessen Arme innerlich mit parallelen Säulenreihen geschmückt waren. Der westliche Arm des Kreuzes war etwas länger als die andern, der Altar aber stand nicht in einer östlichen Concha, sondern in der Vierung des Kreuzes. Die Kuppel über diesem mittlern Raume glich völlig der an der Sophienkirche nur in kleinerer Dimension; ausserdem erhob sich aber auch auf jedem Arme des Kreuzes eine ähnliche Kuppel, die sich nur dadurch unterschied, dass sie ohne Fenster war *). Ganz gleiche Form erhielt noch unter Justinians Regierung die Johanniskirche zu Ephesus; wir sehen daher schon jetzt eine zweite Form entstehen, welche sich später häufig wiederholte, die des Kreuzes mit fünf Kuppeln.

Bemerkenswerth ist es bei der Ausbildung des byzantinischen Styles, dass symbolische Beziehungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes darauf wenig oder gar keinen Einfluss hatten. Eusebius (im dritten Buche der Lebensgeschichte Constantins) bemerkt es wohl, dass in dem Rundbau der Grabkirche zu Jerusalem zwölf Pfeiler nach der Zahl der Apostel angebracht worden, und die drei Fenster in der Concha des Chors bezog man auf die Dreieinigkeit. Aber ausser solchen zufälligen Deutungen

*) Prokop, de aedif. I. 4. V. 1. — Wahrscheinlich waren die fensterlosen Seitenkuppeln etwas niedriger und kleiner. Vgl. oben S. 125.

finden wir nicht, dass man sich im Grossen danach gerichtet habe, und man zog in der Regel die quadrate Anlage der Kirchen der heiligen Form des Kreuzes ohne Bedenken vor.

Zweite Epoche.

Die nachjustinianeische Zeit.

Ein Monument wie die Sophienkirche, welches den Styl seiner Zeit so entschieden ausspräche und einen geschichtlichen Abschnitt begründete, finden wir in den spätern Jahrhunderten des byzantinischen Reiches nicht wieder, und wir sind für die Beurtheilung der Formen theils auf Gebäude beschränkt, deren Datum ungewiss ist, theils auf Nachrichten über Bauten, welche wir nicht mehr aufzeigen können. Indessen scheint es nicht überflüssig, eine Uebersicht dieser Nachrichten aus den byzantinischen Schriftstellern zusammenzutragen.

Der Nachfolger Justinians, Justin II., setzte die Bauthätigkeit seines Vorgängers noch einigermassen fort. Er vergrösserte die Kirche der Blachernen, indem er ihr eine südliche und eine nördliche Concha hinzufügte und ihr dadurch die Gestalt eines Kreuzes gab. Bald nach ihm begannen unruhigere Zeiten für das Reich; bei dem Wechsel grausamer und schwacher Fürsten, unter den Bürgerzwisten der Thronprätendenten, neben den Anstrengungen der Kriege gegen die andringenden Bulgaren und Araber behielt man nicht Zeit und Mittel für grosse Bauunternehmungen*), und der kräftige Regent, welcher endlich zur Herrschaft gelangte, Leo der Isaurier (717) erzeugte

*) Es versteht sich, dass auch in dieser Zeit einzelne Prachtbauten ausgeführt wurden; so unter Justinian II. 693 ein reichgeschmücktes Triclinium. Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 102.

durch seinen Bilderhass einen innern Zwist, welcher lange Zeit hindurch wüthete und alle Verhältnisse zerstörte. Erst gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts kam ein kluger und gerechter Kaiser auf den Thron, welcher, obgleich auch er der vorherrschenden, den Bildern günstigen Ansicht des Volkes widerstrebte, den Aufruhr etwas zu beschwichtigen und die Kraft der Regierung herzustellen wusste. Dieser Fürst, Theophilus (829-842), der dankbare Schüler des Johannes Grammaticus, eines für seine Zeit bedeutenden Gelehrten, begünstigte wieder die Wissenschaften und Künste und suchte den Glanz der Hauptstadt zu erneuern. Er begann mit der Herstellung der in den Bilderstreitigkeiten verwüsteten Kirchen und benutzte eine Zeit des Friedens zu bedeutenden öffentlichen Bauten. Als eine Stiftung von bleibendem Nutzen wurde noch spät ein von ihm gegründetes Hospital gerühmt; grössere Summen aber verwendete er, um dem Volke durch prachtvolle Paläste, die mit edlen Marmorarten, Vergoldungen und plastischen Arbeiten glänzten, zu imponiren. Wir besitzen über diese Palastbauten ziemlich ausführliche Angaben, um so glaubhafter, weil sie nicht von gleichzeitigen Schmeichlern, sondern von etwas spätern, dem bilderfeindlichen Kaiser keineswegs günstig gesinnten Schriftstellern herrühren, und diese Angaben, obgleich im Einzelnen häufig dunkel, sind dadurch lehrreich, dass sie uns eine Anschauung von der Anlage byzantinischer Paläste gewähren. Wenn man, wie es wohl geschehen ist, alle die Gebäude, welche mit bestimmten Namen aufgezählt werden, für einzelne grössere Schlösser mit vielen Sälen und Gemächern, wie die neuere Zeit sie kennt, halten wollte, so würden wir eine übertriebene und die wirklich sehr bedeutende Grösse

des Palastes weit übersteigende Vorstellung erhalten. Durch genauere Prüfung der Angaben über diese Bauten selbst und der Anweisungen zu ihrem Gebrauche bei den Feierlichkeiten des Hofes, welche der spätere Kaiser Constantin Poryhyrogennetos in seinem Werke über die Ceremonien giebt, erfährt man vielmehr, dass jedes einzelne dieser namhaften Gebäude nur aus einem oder zwei gewaltigen Sälen oder Hallen bestand, an welche sich stets wenige Nebenzimmer anschlossen*). Diese einzelnen Prachtgebäude waren dann durch Säulengänge und Höfe verbunden, die theils dem Volke, theils nur gewissen Beamten und Dienern zugänglich waren, und die alle wieder besondere Namen erhielten und also als eigene Gebäude betrachtet werden können. Alle diese einzelnen Theile wurden dann aber wieder als ein Ganzes, als der Königsbau (*ανάκτορον*) angesehen. Eine Vorstellung der ganzen Anordnung dürfte schon der Palast des Diocletian in Salona gewähren, von dem früher die Rede gewesen ist.

Die Reihe dieser Bauten des Theophilus begann mit dem Karianischen Palaste, der weil er gegen die kalten Winde geschützt war im Winter bewohnt wurde. Daran reihete sich der Trikonchos, eine prachtvolle Kirche oder Kapelle mit goldenem Dache und mit drei grossen Nischen in Osten, Norden und Süden, von denen die mitt-

*) Solche einzelnen Gebäude wurden dann nach dem Hauptbestandtheil: Triclinium genannt, welches Wort man daher hier nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung als Speisesaal verstehen darf. Die Nebengemächer wurden nach byzantinischem Sprachgebrauche ebenso uneigentlich als Schlafzimmer (cubiculum, *κουβουκλείον*) bezeichnet, obgleich sie nicht zu diesem Zwecke dienten. Die dazu wirklich bestimmten Räume sind in den byzantinischen Quellen mit dem Worte: *κοίτων* benannt. Vergl. Reiske ad Const. Porphyr. de cerim. ed. Bonn. p. 24.

lere mit vier grossen Porphyrsäulen geschmückt, dem Erzengel Michael, die beiden andern weiblichen Märtyrern gewidmet waren, während die westliche Seite mit drei mächtigen Eingangsthüren von Silber und Erz auf zwei Säulen ruhete. Von da kam man in das Sigma, einen Portikus von 15 Säulen, die in Form eines halben Mondes, ähnlich der damals üblichen Gestalt des Buchstabens S (C) aufgestellt waren *), darauf vermittelst einer abwärtsführenden Treppe und durch einen zweiten Portikus in ein anderes Gebäude oder Hof, der Tetraserum genannt wurde und vier Conchen hatte. Von diesen erregte die nördliche besondere Aufmerksamkeit, weil sie, nach akustischen Regeln gebaut, das leise gesprochene Wort an entfernter Stelle vernehmen liess; sie wurde deshalb Mysterium genannt. In der Nähe des Sigma wurden auch die öffentlichen Spiele gefeiert, und man gelangte daher aus demselben zu den Marmorstufen, auf deren Höhe aus einer prachtvollen Concha der Hof, und von einem goldnen, reich mit Edelsteinen besetzten Throne der Kaiser zuschauete. In der Nähe waren zwei eherne Löwen aufgestellt, welche bei solchen Festen Getränke auswarfen, während eine Schale von Erz sich beständig mit Aepfeln, Nüssen und Mandeln für das Volk anfüllte. Auf der westlichen Seite des Sigma standen dann noch zwei Triklinien oder Säle, auf der östlichen die Waffenkammer Eros, und der Palast Margarita oder die Perle, dessen Dach von acht Säulen aus rhodischem Marmor getragen wurde, dessen Wände mit gemalten Thieren prangten. Weiterhin kam ein Schlafgemach des Kaisers, prachtvoll wie die Margarita, dessen goldene Kuppel auf

*) Daher wurde das Sigma auch Trikonchos, die dreifache Nische, genannt.

vier Säulen ruhte, und zu dem ein Vorzimmer mit andern vier Säulen führte. Es war für den Gebrauch in den sechs Sommermonaten bestimmt und wurde in der herbstlichen Nachtgleiche mit dem Karianum vertauscht. Von hier gelangte man durch einen innern, dem Volke verschlossenen Garten zu den Gemächern der Frauen, und zwar zunächst in zugänglichere Räume, in den Saal Kamilas mit goldnem, von sechs Säulen getragenen Dache, dann in ein Oratorium mit zwei Altären, darauf durch einen bedeckten Gang in die Garderobe der Kaiserin, in die Zimmer des Befehlshabers der Verschnittenen, in einen kleinern Festsaal (Musikos genannt), endlich (indem wir uns wahrscheinlich um alle Seiten des Gartens bewegt haben) in das Schlafzimmer der Kaiserin, welches durch eine Treppe mit dem des Kaisers in Verbindung stand. Wahrscheinlich stiess daran auch das Lausiacum, ein schon von Justinian gebauter Palast, den Theophilus durch Hinzufügung von Cubiculen vergrösserte, zu welchen die Porphyra gehörte, in welcher die Kaiserin an gewissen Festtagen den vornehmen Damen Purpurgewänder austheilte. Die südliche Gewohnheit des Lebens im Freien erklärt grossentheils die Verschiedenheit dieser Einrichtung von unsern modernen Palästen, während die Abgeschlossenheit und Sicherung, deren die kaiserlichen Gemächer in Byzanz im höchsten Maasse bedurften, durch Einfassungsmauern und Befestigungen erreicht wurde*).

*) Wichtig ist diese byzantinische Anordnung übrigens, weil sie auf die Schlösser des germanischen Mittelalters vielfachen Einfluss hatte, worüber manche gute Bemerkung bei Bock, das Rathhaus zu Aachen, A. 1843. Die ausführliche Erörterung aller Theile des Palastes findet man in Du Cange Constantinopolis Christiana, lib. II. cap. 4., eine kurze Schilderung bei Gibbon Cap. 53, das Nähere über die Bauten des Theophilus aber bei dem Theophanes contin. lib. III.

Die Vorliebe für die Anwendung von Halbkuppeln und Nischen, welche wir auch in den Palastbauten finden, erklärt sich zum Theil aus dem Ceremoniell. Bei den Hoffesten, wo alles auf das Bestimmteste geregelt war, kam es darauf an, den kaiserlichen Thron würdig einzurahmen und den verschiedenen Klassen der Beamten und Gäste abgesonderte Plätze anzuweisen; die durch ihre Form begränzten Hallen waren dazu besonders günstig. Auch versah man sie mit kostbaren Vorhängen, welche theils als Zierde dienten, theils auch den Nutzen gewährten, dass man diese Räume dadurch verdecken und ausschliessen konnte *).

Ausser diesen Schlossbauten liess Theophilus noch einen Sommerpalast, den man Bryos nannte, bauen, dessen Geschichte für uns von grossem Interesse ist. Bei dem vielfachen kriegerischen und friedlichen Verkehr des byzantinischen Reichs mit den Arabern hielt der Kaiser es seiner Würde gemäss, ihnen durch eine glänzende Gesandtschaft zu imponiren; er sendete daher seinen Lehrer, den klugen Johannes, mit reichen Schätzen nach

c. 42. ff. Dass der Triconchus nicht (wie Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 550 annimmt) ein Palast, sondern eine Kapelle war, ergiebt sich aus cap. 9. l. c. in fine. Ebenso ist es ein Irrthum, wenn er (nach Du Cange) das Pentapyrgium für ein Gebäude hält, es war (wie sich aus dem Georg. Monach., de Theophilo c. 5. ergiebt, und wie schon Reiske ad Const. Porphyr. de cerim. ed. Bonn. p. 683 bemerkt) nur ein goldner Schrank in Gestalt eines fünfthürmigen Gebäudes, in welchem Kostbarkeiten aufbewahrt wurden.

*) So hatte einer der grössten Säle, das Chrysotriclinium, der goldene Saal, acht Nischen, die grössere, in welcher die kaiserliche Tafel stand (κόγχα) im Osten, sieben kleinere (καμάραι) an den andern Seiten. Es wird ausdrücklich bemerkt, dass in gewissen Momenten, wo der Kaiser Festkleider andrer Art anlegte, zu diesem Zwecke die Vorhänge herabgelassen wurden. Man sieht, das Ceremoniell des Hofes steht hier in engster Verbindung mit dem der Kirche.

Bagdad, welchem es denn auch durch wohlangebrachte Verschwendung gelang, sich Einfluss und Anerkennung an dem üppigen Hofe der Abassiden zu verschaffen. Als ein Beweis dieses Einflusses wird es nun angeführt, dass man ihn auch zuliess, um die Kostbarkeiten des Beherrschers der Gläubigen und den Glanz seines Palastes zu bewundern. Ehrenvoll entlassen, bewog er nun seinen kaiserlichen Schüler, jenen Palast ganz nach dem Vorbilde eines saracenischen Schlosses, zu errichten, nach demselben Grundrisse und mit derselben Buntfarbigkeit*) so dass kein Unterschied blieb.

Ob diese Nachahmung arabischer Kunst auf einem Anerkenntniss höherer Schönheit beruhete, oder ob sie mehr ein Denkmal der diplomatischen Erfolge des Johannes und eine Vermehrung der Sehenswürdigkeiten und Curiositäten der Residenz sein sollte, bleibt dahingestellt. Indessen geht aus manchen Zügen hervor, dass der Wechselverkehr zwischen Arabern und Byzantinern auch auf diese nicht ohne Einfluss war**). Ein gelehrter Mathematiker, Leo, den der Kalif zu sich berief, wurde durch glänzende Belohnungen an Byzanz gefesselt und bewährte nun seine Dankbarkeit durch manche, allgemein

*) Theoph. cont. de Theophilo c. 9. — Das Wort: Ποικιλία, welches der byzantinische Autor braucht, scheint anzudeuten, dass man, so wenig auch der einheimische Styl die bunten Farben vermied, doch einen grössern oder andern Farbenreichthum bei den Arabern fand.

**) Früheren unmittelbaren Einfluss des Orients auf die byzantinische Architektur anzunehmen, etwa, wie man wohl gemeint hat, von Persien her, haben wir nicht ausreichende Gründe. Jener Metrodorus, der an Constantins Hofe sich aufhielt, und jener Stephanus (Theophanes Chronogr. ad ann. 686) der unter Justinian II. durch seine Härte gegen die Bauleute verrufen wurde, waren persische Flüchtlinge, welche Staatsämter erhielten, aber nicht Baumeister.

bewunderte mechanische Werke. Dahin gehörten Feuertelegraphen, durch welche man von den Gränzen aus die Angriffe der Araber schleunigst nach der Hauptstadt berichten konnte, Uhren, welche den Lauf der Zeit in den verschiedenen Gegenden des Reichs gleichmässig bestimmen sollten, endlich Orgeln, deren Ton die Schriftsteller nicht genug rühmen können. Wahrscheinlich rührte auch von ihm ein sonderbares Kunstwerk her, welches für die Sitte und für den Geschmack des byzantinischen Hofes gleich charakteristisch ist. In einem Audienzsaale befand sich nämlich ein goldner Platanus vor dem Throne mit einer künstlichen Vorrichtung. Während der vorgelassene Gesandte dem Ceremoniell gemäss sich vor dem Kaiser zu Boden warf, begannen in den Aesten des Baumes Vögel zu singen, am Fusse desselben goldene Löwen zu brüllen, bis endlich der erstaunte Fremdling sich aufrichtete und nun wahrnahm, dass der kaiserliche Sessel durch verborgene Federn gehoben, hoch über seinem Haupte schwebte*). Die technischen Kenntnisse, welche solche Werke möglich machten, erscheinen hiernach ganz achtungswerth, aber es leuchtet ein, wie sie den Geschmack nur immer mehr verbilden mussten.

Nicht lange nach dem Tode des Theophilus wurde

*) Auch bei diesem barbarischen Prunk fand eine Gemeinschaft der Byzantiner und Araber statt, indessen scheinen jene hier die Priorität zu haben. Zwar erzählt der deutsche Gesandte Luitprand, dass diese Vorrichtung damals (946) wegen der Ankunft gewisser Gesandten gemacht sei, während schon früher (916) die constantinopolitanischen Gesandten am Hofe des Kalifen Mostader in Bagdad in gleicher Weise empfangen waren (Herbelot bei Fiorillo, Italien I. p. 63), indessen ist nach den Angaben des Symeon Logothetes (ed. Bonn. Theophan. cont. p. 627) nicht zu bezweifeln, dass das Kunstwerk wirklich unter Theophilus entstanden und nur zu Luitprands Zeit wieder hergestellt worden. Vergl. Schlosser a. a. O. S. 498.

der innere Friede des Reichs durch die Beilegung des Bilderstreites hergestellt und es gelangte nun auch bald darauf mit Basilius dem Macedonier ein klügeres und mässigeres Geschlecht zur Herrschaft, welches den Thron länger behauptete (867—1057) und unter dem sich die Blüthe des Reichs wieder einigermassen hob. Die Wirksamkeit dieser Fürsten hat einige Aehnlichkeit mit der ihres Vorfahren Justinian; wir finden sie eifrigst bedacht, den Glanz des Hofes zu wahren, die Sitten und Gesetze zu regeln. Für die Rechtspflege selbst waren Justinians Sammlungen zu gründlich und umfassend, um durch neue ersetzt zu werden, man begnügte sich mit kürzern Nachträgen; für das Ceremoniell des Hofes aber war es diesem Zeitalter vorbehalten, einen nicht minder ausführlichen Codex aufzustellen, ein merkwürdiges Dokument der steifen Pedanterie, mit welcher dieses Volk das Leben ertödtete, das schon erwähnte Werk des Kaisers Constantin Porphyrogennetos über die Ceremonien des byzantinischen Hofes. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unter diesen Regenten auch die Architektur sich wieder mehr belebte, und auch ihrerseits die Elemente, welche ihr seit der Justinianeischen Zeit zugeflossen waren, mit einander zu verschmelzen versuchte. Wir finden zwar nicht, dass man sich neuer Formen mit solchem Bewusstsein rühmte, wie bei dem Bau der Sophienkirche, indessen deuten doch die, freilich immer schwülstiger und verwickelter werdenden, Nachrichten auf gewisse Aenderungen hin. Die Bauthätigkeit Basils war sehr gross, er übertraf alle seine Vorgänger seit Justinian. In der Stadt und ihrer Umgebung liess er nicht weniger als hundert Kirchen erbauen, und herstellen, mit Vorhallen oder neuer Bedachung ausstatten, mit edeln Steinen, Mosaiken und Malereien

schmücken. Aus ihrer Zahl hebe ich nur die Kirche S. Gabriel und Elias heraus, weil bei derselben ausdrücklich angeführt wird, dass sie mit fünf Halbkugeln (Hemisphärien) gedeckt war, mithin wie es scheint mit Kuppeln, welche eine höhere Wölbung wie die der Justinianeischen Bauten erhielten. Bei den weltlichen Bauten gefiel man sich in bunten und mannigfaltigen Formen. Einige Wohnhäuser und Oratorien die zum Palaste gehörten waren sogar pyramidalisch, und bei einem Palast (dem Kainurgion) wird erwähnt, dass die 16 Säulenstämme auf denen das Dach ruhete mit künstlicher Arbeit geschmückt waren, nähmlich sechs mit Weinlaub und Thieren und zwei mit gekrümmten Streifen*).

Auch die andern Fürsten der macedonischen Dynastie, vor Allen der Enkel des Basil, der gelehrte Constantin Porphyrogennetos, der selbst malte und den Steinhauern und Metallarbeitern gute Lehren gab, unterliessen es nicht, sich in Herstellung von Kirchen und in weiterer Ausschmückung ihres Palastes zu zeigen, und auch ihre spätern Nachfolger die Komnenen waren noch mächtig genug, um einzelne bedeutende Bauwerke in friedlichen Momenten zu beginnen. Es würde indessen zwecklos sein, weiter auf die Nachrichten der Geschichtschreiber einzugehn, da die erhaltenen Monumente, so weit sie uns bekannt sind, schon aus dem Bisherigen verständlich werden, und grosse Neuerungen in den letzten Jahrhunderten des byzantinischen Reichs nicht eingetreten zu sein scheinen. Nur Beschränkungen, Verein-

*) Contin. Theoph. lib. 5. c. 83. ff. Das Menologium des Basil (Aginc. peint. t. 31.) deutet auf eine Veränderung des architektonischen Styls hin, indem es solche geriefte Säulen auf kegelartiger Basis zeigt. Auch die höhere, zugespitzte Kuppel findet sich hier. Aginc. Arch. t. 27. n. 21.

fachungen des frühern Styls sind bemerkbar, die wir besser mit Berücksichtigung der bekannt gewordenen Beispiele zusammenstellen.

Die wesentlichste Neuerung, welche diese zweite Periode herbeiführte, bestand in der Form und Anwendung der Kuppel. Während die der Sophienkirche nur ein Sechstel ihres Durchmessers zur Höhe hatte, verlässt man jetzt diese flache Wölbung und giebt der Kuppel meistens halbkugelförmige Gestalt. Oft sieht man dies jedoch nur im Innern, während sie im Aeussern wie eine flachere, auf einer kreisförmigen oder polygonartigen Unterlage ruhende Wölbung erscheint. Während nämlich im Innern die halbe Kugel der Wölbung sogleich über den Pfeilern und Bogen sich erhebt, ist der untere Theil des Gewölbes durch eine senkrechte Erhöhung verstärkt. Die Fenster sind dann so angebracht, dass sie im Innern unmittelbar in die Wölbung einschneiden, im Aeussern aber in der senkrechten Wand stehen; gewöhnlich sind sie hier mittelst Halbsäulen getrennt, welche durch Rundbogen verbunden sind *). Von ähnlichen Constructionen des spätern Abendlandes unterscheidet sich dieser Unterbau oder Tambour der Kuppel dadurch, dass er nicht durch ein fortlaufendes Gesimse von der Wölbung abgeschnitten ist, sondern dass sich die Halbkreisbogen zwischen den Säulen unverkleidet an einander reihen, und mit ihren Kappen sich an die Kuppel selbst anlehnen, so dass diese mit einem Kranze von Rundbogen eingefasst ist. Es entsteht so eine für den Orient höchst charakteristische Form. Dabei brachte man, wie

*) Das Gewölbe erhielt durch diese Vorrichtung eine äussere Widerlage und Verstärkung, in ähnlicher Weise wie schon am Pantheon. Man kann diese Form als den Vorläufer der später im Abendlande allgemein üblichen Trommel der Kuppeln ansehen.

wir gesehen haben, und wie noch mehr die Monumente zeigen, oft mehrere Kuppeln auf demselben Gebäude an, zuweilen drei, häufiger fünf, von denen dann die vier kleinern entweder mit der Mittelkuppel ein Kreuz bildeten, oder in den Ecken des Gebäudes angebracht waren. Manchmal findet man auch (wie an der Panagia Lykodimo oder S. Nicodemus in Athen) alle Nebenräume mit Kuppeln sehr kleiner Dimension bedeckt, eine Form, welche der spätesten Zeit des byzantinischen Baues anzugehören scheint und welche wir an muhamedanischen Bauten oft wahrnehmen.

Durchweg wird die Sitte beibehalten, die Wölbungen nackt und ohne Bedachung hervortreten zu lassen; wenigstens ist es so im Herzen des byzantinischen Reichs, und nur in den Gränzbezirken, wo abendländischer Einfluss oder klimatische Rücksicht dagegen sprachen, wie in Griechenland und in manchen asiatischen Gegenden, bedeckte man sie mit Ziegeln von Stein oder gebrannter Erde. Hier findet man auch wohl gradlinige Giebel; hölzerne Bedachung kommt dagegen auch hier nicht vor, das ganze Gebäude war in Stein oder Ziegeln, ohne Anwendung des Holzes gebaut. Nicht bloss die Kuppeln blieben auf diese Weise unbekleidet, sondern auch die Tonnengewölbe und die seltener angewendeten Kreuzgewölbe, wodurch denn zuweilen sehr auffallende Formen entstehen. So findet man auf den griechischen Inseln kleine einschiffige Kirchen, welche durch das Aeussere ihres Tonnengewölbes die Gestalt eines Koffers bekommen*). Die grosse Kirche Mone tes Koras (die Wohnstätte der Jungfrau) zu Constantinopel hat einen Narthex der mit fünf Kreuzgewölben bedeckt ist, deren Bogen

*) Alb. Lenoir a. a. O. p. 13.

nicht nur auf der Façade, sondern auch an den Seiten offen daliegen. Früher zeigte die Bedachung der Kirchen neben den Wölbungen noch ebene Terrassen, wie solche auf den Seitenschiffen der Sophienkirche waren, oder man führte die Aussenwände so hoch hinauf, dass sie nur von der Hauptkuppel überragt wurden und die kleinern Wölbungen verdeckend die Façade mit einer horizontalen Linie abschlossen*). Später traten die grossen Tonnengewölbe der Kreuzesarme deutlich hervor, die man dann zu einer Art rundem Giebel ausbildete, und endlich sah man an allen obern Theilen des Gebäudes nur runde Linien**).

Die Aussenmauern waren wahrscheinlich schon im Justinianeischen Zeitalter sehr einfach; die orientalische Prachtliebe äusserte sich nur im Innern. In dieser zweiten Epoche haben sie ausser den Bogen der Thüren oder Gewölbe und ausser den Fenstern, welche zur Erhellung der Frauentribune angebracht wurden, keine andere Verzierung. Das Mauerwerk besteht sehr häufig aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen oder von verschiedenen Steinarten; einen solchen Wechsel der Farben liebte man auch an den Bogen. Oft besteht die Gesimsverzierung darin, dass die Ziegel einzelner Reihen übereck mit den scharfen Ecken nach aussen, gelegt sind. Die Fenster wurden noch spät nach altrömischer Weise mit

*) So an der Panagia Lykodimo in Athen und an dem Kloster Daphni auf dem Wege nach Eleusis. S. über diese und andre Kirchen in Griechenland A. Couchaud, Eglises byzantines en Grèce, Paris 1842, dessen freilich nicht immer mit Genauigkeit ausgeführte Zeichnungen bei dem Mangel andrer sehr schätzenswerth sind. Einzelnes in der Expédition en Morée.

**) S. einzelne Beispiele aus den Kirchen Mone tes Koras, Pantokrator und Theotokos in Constantinopel bei Lenoir a. a. O.

Platten von dünnem Marmor verschlossen, in welchen um stärkeres Licht oder Luftzug zu gewinnen mehrere grössere oder kleinere Oeffnungen, entweder in senkrechter Linie oder nach einem beliebigen Muster angebracht wurden. Die Gestalt der Fenster ist entweder die eines schlanken, oben mit einem Rundbogen gedeckten Rechtecks, oder die auch im Abendlande so häufige des durch eine Säule getrennten Doppelfensters. In den Abschnitten der Tonnengewölbe an den Façaden haben sie auch oft die Form eines Halbkreises. Ausser den Thüren und Fenstern hatten auch die Façaden gewöhnlich keinen Schmuck, und es scheint namentlich nicht, dass die, im Abendlande später so gebräuchliche, Verzierung mit Reihen kleiner Säulen schon im Orient entstanden ist*). Wenn Säulen vorkommen, so erhalten sie zuweilen noch geschmückte, wulstige Kapitäle wie in der Justinianeischen Zeit, die Basis dagegen wird roher und besteht gewöhnlich nur aus mehreren Ringen. Ueberhaupt werden die Säulen seltener, namentlich ruhen die Kuppeln nur auf einfachen viereckigen Pfeilern ohne Säulenschmuck. Ebenso verschwindet der kostbare Schmuck der Wände mit edeln Steinen, und an dessen Stelle treten Mosaiken und später Freskomalereien.

Die Chornische, welche im Justinianeischen Zeitalter gewöhnlich (vielleicht mit einziger Ausnahme von S. Vitale in Ravenna) rund war, erhielt jetzt häufig eine Polygongestalt. Sie wurde etwas reicher verziert wie die andern Theile, erhielt häufig Säulen, und über den Fen-

*) Lenoir a. a. O. p. 14. will an der Kirche Pantokrator Spuren davon gefunden haben. Es ist schon hier darauf aufmerksam zu machen, wie wenig jener Styl des Abendlandes den Namen des byzantinischen, den man ihm beigelegt hat, verdient.

stern blinde Nischen*). Der Gebrauch erforderte jetzt immer neben der Concha zwei kleinere Räume zu untergeordneten kirchlichen Zwecken; sehr selten (wie bei dem Dom in Athen und wie bei vielen abendländischen Kirchen) treten aber diese drei Nischen im Aeussern sichtbar hervor, meistens sind die beiden Seitenräume nur als Vertiefungen in der Dicke der Wand angebracht. Auch die Concha selbst hat niemals eine bedeutende Tiefe, durch welche sie sich als ein eigener Theil des Gebäudes bemerkbar machte.

Im Wesentlichen sind diese Formen auch heute noch in den Gegenden des griechischen Reichs bei dem Kirchenbau beibehalten. Noch immer ist die viereckige Grundform die Regel, die Kuppel über dem Mittelraume der höchste und einzige Schmuck, das Gynaitikion als Emporkirche behandelt, die Bekrönung des Gebäudes durch die nackte Wölbung gegeben. Wir sehen daraus, dass die arabische Architektur ungeachtet der Anerkennung, welche sie schon zu Theophilus Zeit erhielt, keine erhebliche Einwirkung hatte. Während der Kreuzzüge erhielten die Byzantiner, durch die Errichtung fränkischer Reiche im Orient und besonders im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts durch die fränkische Herrschaft über Constantinopel selbst, auch von der abendländischen Architektur Kenntniss; der Einfluss derselben war jedoch, mit Ausnahme der Gegenden wo die Venetianer sich lange behaupteten, nur gering, und erstreckt sich nur auf die vereinzelte Anwendung der Spitzbogen, muhamedani-

*) Sehr leicht und zierlich ist die Chornische der Kirche Theotokos zu Constantinopel, indem die Fenster die ganze Breite der Polygonseiten haben, und nur durch Säulen von einander getrennt sind. Lenoir a. a. O. p. 66.

scher oder abendländischer Herleitung, oder auf andere Details *).

Auch schon ehe ich im Laufe meiner Geschichte zu der Baukunst des Mittelalters in unsern abendländischen Reichen gelange, wird es nicht unpassend sein, wenn ich die Erinnerung meiner Leser an die ältern Kirchen, welche jeder von ihnen in unsern Ländern gesehen hat, zu einem Vergleiche mit den byzantinischen Formen in Anspruch nehme. Es wird dazu beitragen ihnen die Wirkung dieses östlichen Styls zu vergegenwärtigen. Wir sehen sogleich, dass der Unterschied ein höchst bedeutender ist. Bei uns die längliche Gestalt, mit gestrecktem Schiffe, deutlich vortretenden Kreuzarmen und zierlich geschmücktem Chor; ein reiches, gegliedertes Ganze, das sich in allen seinen Theilen klar und kräftig ausspricht. Dort die überall gleiche würfelförmige Masse des Vierecks, an der nur die Vorhalle durch ihre geringere Höhe, die Altarnische durch ihr flaches Hervortreten sich einigermassen auszeichnen. Ebenso in der Höhendimension. Bei uns die deutliche Sonderung von Mauern und Dächern in entschiedenen architektonischen Linien, und über sie hinausragend eine ernste achteckige Kuppel oder der bald einfach quadrate bald schlanker geformte mehr oder we-

*) Man hat behauptet, dass die Byzantiner schon frühe den Spitzbogen, wenn auch nur in einzelnen Fällen gekannt und angewendet hätten (Hope, Histoire de l'Arch. übers. v. Baron. I. 411). Indessen ist dies völlig unerwiesen, da das Monument, auf welches man sich beruft, der unter Justinian II. gegründete Aquaeduct von Burgas, später unter der Herrschaft der Kreuzfahrer oder der Türken hergestellt und verändert sein mag. In Syrien und Palästina bemerkt man (nach der Annahme von de la Borde, Milner in dem Treatise on the eccl. arch. of England und Dapper in dem Werke Syrien en Palestyn) den Spitzbogen nur an Gebäuden des 13. und 14. Jahrh., welche unter dem Einflusse der Kreuzfahrer entstanden sind.

niger hochaufstrebende Thurm. Dort eine im Verhältniss zur Breite geringe Höhe und auf dieser entweder die monotone Linie der Mauer oder die wellenförmige Bewegung der Wölbungen und die schwere, schwellende Kuppel. Ebenso ist es im Innern wo dort die Emporkirchen auf drei Seiten den Mittelraum beengen und drücken und schwere Pfeiler mühsam die Wölbung tragen, während hier lange Schiffe mit ihren gleichen, gegliederten Pfeilern, mit der milden Bewegung ihrer Gewölbe uns fortleiten. Die Verschiedenheit ist in allen Theilen unverkennbar und wie ich glaube in allen Theilen in gleicher Weise charakteristisch; in wie weit aber dennoch eine Einwirkung der byzantinischen Architektur auf die abendländische stattfand, wird sich erst weiter unten zeigen.

Wollen wir das Verdienst der byzantinischen Baukunst ermessen, so ist zunächst die Technik in Anschlag zu bringen. Bis in späte Zeit erhielten sich hier nicht bloss die architektonischen Traditionen der alten Welt, sondern sie wurden auch durch neue und sinnreiche Erfindungen erweitert. Die Ausbildung des Kuppelbaues war aber auch nicht bloss ein Fortschritt in technischer Beziehung, eine Vermehrung architektonischer Mittel; es lag darin auch, indem man sie mit dem Tonnengewölbe verband, oder indem man die Kuppeln vermehrte, ein Anlauf zu einem aesthetischen Fortschritte. In den römischen Bauten war die Wölbung zwar oft, aber doch vereinzelt angewendet; jetzt war das Bestreben dahin gerichtet, sie zum herrschenden Grundgedanken zu erheben, alles auf sie zu beziehen. Dem war es denn auch ganz angemessen, dass man die Formen der griechischen Säulenordnungen des Architravbaues, die sich so lange im Widerspruche mit den Wölbungen erhalten hatten, ver-

liess, und den Zwang, welcher auf der römischen Architektur lastete, durchbrach. Vielleicht kann man es als die höchste Consequenz ansehen, dass sogar die Form des Daches fortfiel und die Wölbung auch im Aeussern hervortrat.

Allein grade dies Beispiel ist sehr lehrreich, um zu zeigen, dass nicht jede Consequenz zu einem künstlerischen Resultate führt*). Es war wohl ein ganz richtiges Gefühl, dass man, wie man die alten Götter verwarf, auch die Formen, welche mit ihrem Cultus ausgebildet waren, zurückwies. Es war ebenso ein unläugbares Zeichen von Einsicht, als man später von der runden und achteckigen Structur der constantinischen Zeiten wieder der viereckigen sich zuwendete. Allein mit dieser negativen Einsicht war noch wenig gewonnen, ein neues Princip wurde dadurch nicht erlangt, wie es denn nie durch blosse verständige Ueberlegung erlangt wird. Man kam am Ende nicht weiter als bis zu dem Gedanken einer mechanischen, massenhaften Einheit; Prokop rühmt nicht ohne Grund die Kuppelform der Sophienkirche. Allein dieser Gedanke war denn doch im Pantheon grossartiger und künstlerischer dargestellt; in der schwierigen Verbindung des Quadraten und Runden, welche durch den grossen Meister des justinianeischen Baues herrschender Typus wurde, war er gelähmt und verkümmert. Daher wurde denn auch dies grossartige und bedeutende Werk nicht der Anfang einer Reihe neuer, fortschreitender Kunstleistungen; es erzeugte nur Nachahmungen, die bis

*) In technischer Beziehung kann dieses Hervortreten der Gewölbe nicht als zweckmässig angesehen werden. Bei dem trefflichen Material der südlichen Länder und den geringern Einwirkungen des Klimas ist es unschädlich, aber an sich ist die breitere Fläche der Wölbung mit dem Zusammenflusse des Wassers an ihrem Fusse nicht so geeignet zum Schutze des Gebäudes wie das schräge Dach.

in unsere Tage fortdauern, oder schwache zweideutige Modificationen. Wir erkennen in diesen Formen, wie in der ganzen Gestaltung, nur eine unorganische, absichtliche, mühselige Verschmelzung christlicher Rücksichten mit antiken Gedanken und orientalischen Gefühlen. Das Verschwinden der antiken Formen war ein Verlust, indem damit der Typus der Freiheit und Individualität, welchen die alte Welt ausgebildet hatte, fortfällt, während wir uns noch nicht der Aeusserungen christlichen Gefühles erfreuen. Wir sehen dagegen immer mehr die despotische, unterschiedslose Einheit des orientalischen Geistes zur vorherrschenden Form werden, sich in der Ueppigkeit der Wölbung wie in der schmucklosen Dürftigkeit der schweren Massen aussprechen. Es wäre überflüssig zu erörtern, was diesem Systeme fehlte, um es zu einer bessern Gestaltung zu entwickeln; im Ganzen wissen wir schon, dass die Basilikenform, welche der Orient frühe aufgab, die Anlage zu höherer Entwickelung enthielt, die ihr aber nur durch die Belebung einer frischen, durch und durch christlichen Nationalität zu Theil werden konnte. Indessen gestattet uns die Geschichte auch hier eine erfreulichere Betrachtung. Denn wie das byzantinische Volk überhaupt von der Vorsehung dazu bestimmt scheint, eine Vermittelung des Orients und Occidents zu bilden, nicht bloss den christlichen Völkern, sondern auch denen, welche noch einen andern Weg zu wandeln hatten, als Leiter zu dienen, so war auch diese im christlichen und im künstlerischen Sinne unvollkommene Architektur geeignet, den Asiaten und namentlich den Arabern als ein Anhaltspunkt und Anfang ihrer künstlerischen Civilisation zu dienen.

Drittes Kapitel.

Byzantinische Plastik und Malerei.

Auch in der darstellenden Kunst der Byzantiner müssen wir zur bessern Uebersicht mehrere Epochen von einander trennen, wenn auch ihre Unterschiede nicht sehr auffallend sind. Sie stimmen ungefähr mit denen überein, welche ich bei der Architektur annahm. Die erste Epoche zeigt die Ausbildung der byzantinischen Typen; sie erstreckt sich etwas weiter als in die Justinianeische Zeit, etwa bis zum Anfange des siebenten Jahrhunderts. Die zweite umfasst den Zeitraum der Bilderstreitigkeiten und die nächsten Jahrhunderte, in welchen der festgestellte Charakter sich noch erhielt. Wegen der Einwirkung dieser Kunst auf das Abendland und bei dem reichern Material, welches namentlich die Miniaturen uns auch für die letzten Jahrhunderte des byzantinischen Reichs geben, können und müssen wir aber auch noch der letzten und dritten Epoche, der Zeit des Erstarrens und Absterbens dieser Kunst eine besondere Betrachtung widmen, so dass wir, nicht wie bei der Architektur nur zwei, sondern drei Abschnitte haben.

Erste Epoche.

Die Anerkennung des Christenthums als der herrschenden Religion des Reiches musste auch auf die Ansicht der Kirchenlehrer von den bildenden Künsten Einfluss haben. Jener Hass gegen die Kunst an sich, wie er hauptsächlich von Tertullian ausgesprochen war, hatte doch eigentlich in den Evangelien keine Begründung. Ein so einseitiger Spiritualismus, eine so ängstliche Furcht vor der äussern Gestalt der Natur ist in ihnen wahrlich nicht gepredigt; der christliche Geist geht zwar über das Sinnliche hinaus, aber eben wegen dieser höheren Richtung wird er auch von demselben nicht angefochten. Wie keinerlei Speise, keine Berührung mit natürlichen Dingen verunreinigt, so kann auch die unschuldige Darstellung derselben nicht verfänglich sein. Wir sahen wie diese mildere Ansicht schon unter den ersten Christen, trotz des Eifers der strengern Kirchenväter, sich geltend machte. Jetzt war noch viel weniger Grund zu einem so allgemeinen über die Kunst auszusprechenden Anathema; ein solches kommt daher auch nicht mehr vor. Etwas Anderes war es mit den Bildnissen der heiligen Gestalten, besonders des Erlösers selbst. Bei diesen blieb denn doch die Gefahr einer allzueifrigen, abgöttischen Verehrung des äussern Bildes immer bestehen; hier erneuerte sich daher auch die Polemik der Kirche gegen die Kunst von Zeit zu Zeit, unter verschiedenen Formen.

Es war sehr natürlich, dass fromme Gemüther sich nach einem Bildnisse des Erlösers, in seiner wahren irdischen Gestalt sehnten. Man pries die Jünger glücklich, welche sein Antlitz gesehen, seine Worte vernommen

hatten, man begann schon nach Jerusalem zu wallfahrten, um die Phantasie mit lebendigern Vorstellungen der heiligen Hergänge zu erfüllen. Musste man da nicht wünschen, auch die Hauptgestalt dieser Momente in grösserer Anschaulichkeit und mit festern Umrissen sich vorstellen zu können? Gewiss das Verlangen war ein sehr natürliches und billiges. Mit jener schwankenden Weise, in der die Gestalt des Erlösers auf den Bildwerken der Katakomben erschien, konnte man sich nicht begnügen. Das Christenthum hatte einen festen historischen Boden, sollte man daher nicht auch für die bildliche Vorstellung, wie für die Lehren, auf das historisch Richtige zurückgehen, sollte man da noch ferner einen willkürlichen Wechsel der Formen gestatten?

Wirklich regte sich denn auch dieser Wunsch, ein zuverlässiges Bild des Heilandes zu besitzen, sehr frühe. Schon Constantia, die Schwester des Kaisers Constantin, sprach ihn gegen Eusebius, den berühmten Bischof von Caesarea aus. Allein dieser, sonst gegen die Wünsche so hochgestellter Personen ziemlich nachgiebige Geistliche willfahrt ihr nicht; er fragt, was sie unter dem Bildnisse Christi verstehe; nur die Knechtsgestalt des Heilandes könne sie meinen, denn als in dieser seine göttliche Herrlichkeit durchstrahlte, bei der Verklärung, wären selbst seine Jünger nicht im Stande gewesen, den Anblick zu fassen. Er verweis't sie auf die Worte der Schrift, diese allein gewährten ein Bildniss.

Constantia, indem sie ein Bildniss von dem Bischofe fordert, scheint vorausgesetzt, aber nicht sicher gewusst zu haben, dass es ein ächtes, beglaubigtes Bildniss gebe. Eusebius selbst spricht sich darüber nicht aus; er erzählt zwar in einer andern Schrift, dass er bei den aus dem

Heidenthume bekehrten Christen alte Bilder von Christus, so wie von Petrus und Paulus gesehen habe, und dass solche gemacht und auf Tafeln gemalt würden. Er erwähnt hiebei namentlich einer Statue Christi, welche, dem Gerüchte zufolge nach persönlicher Aehnlichkeit des Herrn, die blutflüssige Frau des Evangelii in der Stadt Caesarea Philippi oder Paneas in Palästina errichten lassen*). Er missbilligt diese heidnische Aeusserung des Dankes und wird also auch wohl die Aechtheit des Porträts nicht angenommen haben. Wenigstens muss aber die allgemeine Meinung gewesen sein, dass es kein zuverlässiges Bildniss des Heilandes gebe, weil sonst der Bischof bei seinen den Bildern ungünstigen Ansichten sich näher darüber geäussert haben würde, und weil überhaupt die Verschiedenheit der Meinungen über Christi Gestalt dann leicht geschlichtet gewesen wäre.

Die ältere Meinung, welche Tertullian mit so vieler Heftigkeit ausgesprochen hatte, und welcher noch Eusebius anhing, hielt fest daran, dass der Heiland in hässlicher Knechtsgestalt erschienen sei**). Bald aber widerstrebte dies dem Gefühle; der Heiland musste auch in seinem irdischen Erscheinen seiner göttlichen Natur würdig gewesen sein. Chrysostomus und Hieronymus beziehen schon die Beschreibung der Schönheit im Psalm 45 auf ihn, und diese Ansicht wurde immermehr die herrschende; auch die berühmten Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus theilten sie. Eine bestimmte Gestalt hat-

*) Euseb. hist. eccl. lib. VII. c. 14. — Julian der Christenfeind liess diese Bildsäule umstossen; Sozomenes lib. 5. c. 21. Die Heiden schleiften das Bild umher, die Christen aber retteten es in die Kirche; Theophanes ad ann. 354.

**) Tertullian: Ne aspectu quidem honestus. — Si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.

ten auch diese Kirchenväter nicht vor Augen. Augustinus bemerkt ausdrücklich, dass Christi Gesichtsbildung nur eine gewesen sein könne, dass sie aber durch die vielen Abbildungen entstellt und unsicher geworden sei. Auch schwankte man wohl noch lange zwischen historischer und symbolischer Darstellung. Paulinus von Nola in der Beschreibung der von ihm erbauten Basiliken zu Nola und Fundi erwähnt nur der Abbildung des Lammes (393); Gregor von Nyssa und Basilius von Caesarea (370) dulden und rühmen zwar die Darstellung der menschlichen Gestalt des Agonotheten Christus*), aber schon diese Bezeichnung deutet auf etwas Symbolisches hin. Asterius Bischof von Amasea (401) erklärt sich ausdrücklich noch gegen die Christusbilder, ein Bischof von Salamis rühmt sich gleichzeitig, dass er das Bild, er wisse nicht ob Christi oder eines Heiligen, wie er es in einer Kirche gefunden, zerrissen habe, und Orosius (416) nennt solche Bilder noch eine Lüge**).

Die neue Ansicht von der Schönheit des Herrn gab allerdings eine gefährliche Anregung heidnischer Gefühle. Eine byzantinische Sage erzählt von einem Maler, der es gewagt habe, das Bild des Erlösers mit den Zügen eines Jupiter darzustellen; darüber sei ihm die Hand erstarrt, und nur, nachdem er reuevoll gebeichtet, durch ein Wunder des Erzbischofs Gennadius wieder hergestellt worden***). Um solchen Uebeln zu entgehen, musste man daher wünschen, ein beglaubigtes Bild zu besitzen, und es verbreiteten sich nun, wahrscheinlich schon seit dem

*) Paulin. Opp. epist. 32. Greg. Nyss. t. II. 908. Basil. Caes. Opp. (Paris 1618) I. p. 515.

**) Orosius lib. II. c. 19. „Vel deum mentiuntur, vel hominem.“

***) Theophanes ad ann. 455. ed. Bonn. p. 174.

vierten Jahrhundert manche Sagen, welche die Entstehung eines solchen, und zwar nicht durch gemeine Kunst, sondern auf übernatürlichem Wege erzählten. So die bekannte Sage vom Schweisstuche der Veronica, welchem der Heiland sein Bild aufgedrückt hatte, und die von der Heilung des Königs Abgarus von Edessa in Mesopotamien durch ein auf ähnliche Weise entstandenes Bild*). Gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts kommen mehrfach Bilder vor, welche man als „nicht von Menschenhänden gemacht" (ἀχειροποιηται) bezeichnet, um jeden Zweifel über ihre Aechtheit zu verhüten, und den Beweis derselben nicht durch schriftliche Urkunden, sondern durch Legenden dadurch bewirkter Wunder zu führen**). Um

*) Die Veronicasage scheint mehr im Abendlande beliebt (doch sah Grelot zufolge seiner von Banduri bekannt gemachten Beschreibung der Sophienkirche zu Constantinopel in den Mosaiken ein Bild der Veronica mit dem Schweisstuche) während die des Abgarus bei den byzantinischen Schriftstellern (z. B. Theoph. Cont. lib. III. c. 11. Georgius Monachus de Leone Armenico c. 17.) häufig vorkommt. Eusebius hist. eccl. I. c. 15. kennt indessen diese Sage in einer andern Version, wo die Heilung zwar wunderbar, aber nicht durch ein Bild bewirkt wird. Später, wahrscheinlich während des Bilderstreites, entstehen dann mehrere solche Sagen, deren Anwachsen wir bei den Fortsetzern der Chronik des Theophanes verfolgen können. Symeon Logotheta, ed. Bonn. p. 607., Georg. Monachus a. a. O. Dieser nennt ausser dem Bilde des Abgarus, Bilder des Heilandes und der Jungfrau von der Hand des Apostel Lucas, welche in Rom seien, alte Bilder in Jerusalem, dann ein Bild der Verklärung Christi, welches der Apostel Petrus den Römern geschenkt, die Statue, welche die blutflüssige Frau setzen lassen, endlich ein Bild der Jungfrau, welches dieselbe auf wunderbare Weise an einer Säule des Tempels zu Lydda erscheinen lassen, und welches ungeachtet aller Versuche der griechischen Juden sich unvertilgbar bewiesen haben solle.

**) So viel ich finde kommt zuerst im J. 578 ein solches vor; Philippikos der Schwager und Feldherr des Maurikios begeistert dadurch sein Heer zum Kampfe gegen die Perser. Theophanes S. 393. ed. Bonn. So hat auch Heraklius im J. 613 ein Christusbild, wel-

diese Zeit ist denn nun auch jeder Widerstand verschwunden, und am Ende des siebenten Jahrhunderts erklärt sogar eine Synode, dass die Darstellung der menschlichen Züge des Erlösers der althergebrachten Abbildung des Lammes vorzuziehen sei*). Begreiflicher Weise mussten sich schon vorher die Züge des Antlitzes festgestellt haben, von welchen die Kunst fernerhin nicht abweichen durfte. Daher mag das, unstreitig unächte Schreiben eines gewissen Lentulus, den man unhistorisch zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina machte, obgleich es erst von einem Schriftsteller des elften Jahrhunderts**) uns mitgetheilt wird, wohl schon um diese Zeit entstanden sein. In diesem angeblich an den römischen Senat gerichteten Briefe wird Christus als ein Mann von stattlichem Wuchse beschrieben, mit dunkelem gescheiteltem Haare, heiterer Stirn, fleckenlosem Gesichte, Nase und Mund ohne Tadel, den Bart stark röthlich, nicht lang, sondern geschnitten, die Augen leuchtend. Dieser Schilderung entsprechen denn auch die Christusbilder schon sehr frühe, und wir können, bei al-

ches, wie es dort ausführlicher heisst, nicht von Menschenhänden, sondern von dem göttlichen Worte, wie eine Frucht ohne Saamen, ohne Farbe und Zeichnung hervorgebracht ist. a. a. O. S. 467.

*) Conc. Quinisextum (anno 692) can. 82.

**) Anselm von Canterbury † 1107. Die Beschreibung des Joh. Damascenus aus dem 8. Jahrh. ist zu unbestimmt. S. über alle diese Angaben vorzüglich Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. Merkwürdig ist auch eine Aeusserung des Theophanes. Bei Gelegenheit des in der Jupitersähnlichkeit gemachten Christusbildes bemerkt er nämlich, einige Historiker sagten, dass das Antlitz des Erlösers mit krausem (oder einfachem?) und wenigem Haare (οὖλον καὶ ὀλιγότριχον σχῆμα) das richtigere (οἰκειότερον) sei. Noch im 9. Jahrh. schwankte man also, und hätte wie es scheint einen uns ganz unbekannten Typus mit vor Augen.

ler Dürftigkeit des Materials, doch einigermassen ersehen, wie sich dies Ideal allmälig feststellte. Auf einem Sarkophage in der Krypta der Peterskirche, der vielleicht noch dem vierten Jahrhundert angehören mag*), kommt es zuerst und zwar neben andern Darstellungen des jugendlichen Christus vor. Vom Anfange des fünften Jahrhunderts an finden wir es mit immer mehr ausgeprägtem Typus in einer Reihe von kirchlichen Mosaiken, die weiter unten angegeben werden sollen. In allen sehen wir verwandte Züge, das getheilte, herabfallende Haar, meistens auch einen kurzen Bart am Kinn. Höchst ausgebildet erscheint dieser Typus besonders an einem Brustbilde in den Katakomben, welches wir zwar nicht den meisten Malereien dieser Räume gleichzeitig, aber doch auch wohl nicht später als in das siebente Jahrh. setzen dürfen**).

Es währte nicht lange, dass auch das Bildniss der Jungfrau Maria sich in gleicher Weise feststellte. In der Mitte des fünften Jahrhunderts, in Folge der Erörterungen über das ihr beizulegende Prädicat der Gottesgebärerin, erhielt der Mariencultus ein regeres Leben. Um diese Zeit***) werden daher auch zuerst Bildnisse

*) Aringhi I. 293. Es waren darin später die Gebeine Gregors V. († 999) aufbewahrt. Beschr. Roms II. 1. 218.

**) Im Coemeterium S. Pontiani (Aringhi I. S. 379, in sehr verkleinerter Nachbildung bei Agincourt Peint. t. 10. Nr. 9). In demselben Raume findet sich auch noch eine Darstellung des Orpheus, ohne dass wir Ursache haben, jenes Christusbild einer spätern Restauration zuzuschreiben. Auch bei dem Heilande selbst erhielt sich daher das Symbolische neben dem Historischen.

***) Selbst die katholischen Schriftsteller geben zu, dass erst seit dem Concil zu Ephesus im J. 431 die Jungfrau mit dem Christuskinde auf ihrem Schoosse dargestellt worden sei. (Emeric David a. a. O. p. 22). Das erste zuverlässige Beispiel solcher Darstellung ist in den unter dem Bisch. Agnellus (553—566) entstandenen Mosaiken in S. Apoll. nuovo in Ravenna. (v. Quast a. a. O. S. 20).

der Jungfrau in Gebrauch gekommen sein; in den Katakomben finden wir, wie erwähnt, kein solches vor. Anfangs trat die Verehrung noch schüchtern auf, doch sehen wir schon in dem ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts auf einer grossen Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna die Jungfrau Christus fast gleich gestellt, indem, wie dieser die männlichen, sie die weiblichen Heiligen segnend in den himmlischen Räumen empfängt. Alsbald fanden sich denn auch von ihr wunderbare Bilder. In der Kirche zu Lydda hatte sie selbst ihr Antlitz an einer Säule auf unvertilgbare Weise gleichsam abgespiegelt; dem Apostel Lucas, den man für den Urheber mancher Porträts des Heilandes hielt, schrieb man auch ihr Bildniss zu; die Kaiserin Eudocia, Gemahlin Theodosius II., erhielt um die Mitte des fünften Jahrhunderts in Jerusalem ein solches*). In der Flotte des Heraklius, mit welcher er im Jahre 602 von Afrika nach Constantinopel fuhr, war an den Schiffen das Bildniss der Jungfrau befestigt. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch hier ein Typus Eingang fand, welcher dem des Heilandes einigermassen glich. Ebenso erhielten denn auch bald die Apostel, wenigstens die beiden bedeutendsten, Petrus und Paulus, gleichbleibende Züge**).

*) Baronius Annal. eccl. ad ann. 438. Bei den spätern byzantinischen Geschichtschreibern steht die Thatsache unbezweifelt fest, z. B. Theophan. cont. lib. III. c. 11. Die Flotte des Heraklius bei Theophan. (ed. Bonn.) p. 459.

**) Die Gestalt Gottes kommt schon in den Katakomben in historischen Scenen (z. B. bei Abels Opfer) vor, meistens ist sie jedoch nur durch eine von oben herabreichende Hand angedeutet. Auf den Mosaiken finden wir sie nicht, indem die Zulässigkeit solcher Abbildung bald ein Gegenstand des Streites war. Im byzantinischen Reiche wurde sie seit dem Bilderstreite gänzlich vermieden; die Vertheidiger des Christusbildes hatten immer sich darauf gestützt, dass man nicht

Auch die Gegenstände der grössern Compositionen wurden nun andere; man wählte nicht bloss, wie in den Katakomben, nach einer symbolischen Beziehung, diese trat vielmehr zurück und verschwand allmälig, man hielt sich mehr an das Historische der heiligen Schriften. Man dachte weniger an eine Versinnlichung und Erinnerung der Verheissungen, als an die Verherrlichung der heiligen Gestalten. Die biblischen Ereignisse alten und neuen Testaments oder die Gestalten der Jünger des Herrn und späterer Heiligen gaben den vergrösserten Kreis der Darstellungen. Es ist interessant, diesen Gegensatz und den allmäligen Uebergang aus der einen Auffassungsweise in die andre an den musivischen Darstellungen einiger Kirchen, bei denen die Zeit der Entstehung für festgestellt gehalten werden kann, zu beobachten. In den (ältern) Mosaiken von S. Constanza bei Rom (wahrscheinlich unter oder bald nach Constantin erbaut) sehen wir Genien zwischen Gewinden von Weinlaub; wir sind noch ganz auf dem heitern Gebiete der Katakombenkunst. Aus diesem Jahrhundert können wir keine weitern Beispiele aufzeigen, wohl aber aus der ersten Hälfte des folgenden. Unter den Bauten der Galla Placidia in Ravenna enthalten die reichen Mosaiken in der Basilika des Evangelisten Johannes sehr verschiedenartige Darstellungen; bald zeigt sich der Heilige, wie er von dem Herrn das Buch empfängt, dann finden sich apokalyptische Scenen, dann wieder der sitzende Heiland, dabei aber auch eine

die Gottheit, sondern nur den menschlichen Leib Christi darstelle. Diese Ansicht hatte aber auf das Abendland keinen Einfluss; wenigstens tritt in den Miniaturen, schon aus Carolingischer Zeit (vergl. Emeric David a. a. O. p. 19.), bei der Schöpfungsgeschichte und in ähnlichen Darstellungen biblisch historischer Momente Gott selbst häufig auf. Später findet er sich ebenso auf den Darstellungen der Trinität.

Reihe von Bildnissen der kaiserlichen Vorfahren, und wiederholt das bewegte Meer mit schwankenden Schiffen zur Erinnerung an den Sturm, welchen Galla Placidia selbst bei ihrer Ueberfahrt von Byzanz zu erdulden gehabt hatte (425). In der Grabkirche dieser Fürstin sind die Mosaiken weniger historischer Art; oben das Kreuz zwischen den Zeichen der Evangelisten, dann je zwei Heilige, zwischen denen ein Springbrunnen mit Tauben. Die übrigen Räume sind höchst glänzend, aber mehr arabeskenartig geschmückt, doch kommen unter Laubgewinden Hirsche vor, und an zwei Stellen sieht man symbolische Bilder, das wohlbekannte des guten Hirten, dann aber eine neue und so viel ich weiss nicht wiederholte Darstellung, den Heiland heidnische oder ketzerische Bücher verbrennend *). Auch hier herrscht also noch das symbolische Element vor, aber es ist eine Symbolik, welche sich schon durch den herben und unduldsamen Charakter von dem harmlosen Geiste der Bildkunst in den Katakomben weit entfernt.

Historische Darstellungen in weitester Ausdehnung finden wir zuerst in einer der Hauptkirchen Roms, in S. Maria Maggiore. Hier liess Papst Sixtus III. (432

*) Ciampini V. M. T. I. t. 65. 67. v. Quast a. a. O. t. 2. ff. Die Auslegung des letzerwähnten Bildes steht nicht fest. Gewöhnlich spricht man von ketzerischen Büchern, und es ist nicht unmöglich, dass die Feindschaft gegen die Arianer oder Nestorianer eine solche Darstellung erzeugt habe. Ciampini l. c. p. 227 erinnert dabei an ein, kurz vorher erlassenes kaiserliches Decret, nach welchem die Nestorianischen Schriften aufgesucht und öffentlich verbrannt werden sollen. Indessen scheint doch der Person des Heilandes die Vertilgung der Irrlehren der heidnischen Philosophie näher zu liegen. Neben dem Rost, auf welchem die Bücher verbrannt werden, steht ein Bücherschrank, in welchem nicht die Namen neuer orthodoxer Schriftsteller, sondern die der Evangelisten zu lesen sind, was ebenfalls auf einen ältern Gegensatz hindeutet.

bis 440) an den Wänden des Schiffes in langer Folge die Geschichten der Patriarchenzeit, des Moses und Josua, an dem Triumphbogen aber die Geschichte Christi ausführen, jenes als das Vorbereitende, dieses als das Erfüllende *). Die Tribune selbst, welche jetzt ein Mosaik aus dem 13. Jahrhundert hat, enthielt ohne Zweifel eine Verherrlichung des Herrn. In Rom scheint dies historische Element vorzugsweise zu herrschen. An dem Triumphbogen der Paulskirche zu Rom, dessen Ausschmückung auf Kosten derselben Galla Placidia (um 440) geschah, sehen wir das Brustbild Christi, schon mit den typischen Zügen, umringt von den vierundzwanzig Aeltesten aus dem vierten Kapitel der Apokalypse, nebst Petrus und Paulus. Auch hier ist etwas Symbolisches bemerkbar. Auf beiden Seiten des Heilandes sind diese Aeltesten mit weissen Gewändern bekleidet und in gleicher Haltung, wie die Schrift sie schildert, ihre Kronen darreichend; die der linken Seite aber haben das Haupt mit ihrem Gewande bedeckt, die der rechten dagegen zeigen es entblösst mit gescheiteltem Haare. Man erklärt dies, ohne Zweifel richtig, durch eine Beziehung jener vierundzwanzig Aeltesten auf die zwölf Propheten und Apostel, weshalb denn beide in der Haltung des Gebets, jene als Juden mit bedecktem, diese als Christen mit entblösstem Haupte gezeigt waren. Damit stimmt es überein, dass unter den Propheten Petrus, unter den Aposteln Paulus steht, jener bei den Juden, dieser als der Heidenapostel bei den Nicht-

*) Bemerkenswerth ist bei der Anbetung der Könige am Triumphbogen, dass hier nicht die Jungfrau (welche man unter den nebenstehenden Personen vermuthet) sondern das Christkind selbst auf einem Throne die Huldigung annimmt. Ciampini V. M. I. tab. 49. S. d. übr. Mosaiken von S. M. magg. daselbst tab. 50—62 und bei Aginc. Peint. tab. 14. 15.

juden. Merkwürdig ist es, dass man diesen bloss symbolischen Aposteln das gescheitelte Haar, wie dem Erlöser gab, während die Apostel in unmittelbarer Darstellung diese Tracht äusserst selten und nur einzelne von ihnen erhalten. In dem Baptisterium zu Ravenna (451) nimmt schon die Darstellung der Taufe Christi durch Johannes den Mittelraum ein, die zwölf Apostel umgeben sie zwischen pflanzenartigen Arabesken. Christus zeigt die gescheitelten, lang herunterfallenden Haare, aber an Petrus und Paulus ist noch keine Spur der später üblichen Bildung; überdies sind die Apostel durch eine bischöfliche Tiara zu halb symbolischen Gestalten geworden und fast nur durch die beigeschriebenen Namen als verschiedene bezeichnet *). In den beiden Oratorien neben dem Baptisterium des Laterans (562) ist dagegen noch einmal wieder der Ton der Katakomben angeschlagen; kein Bildniss Christi, sondern das Lamm nimmt die mittlere Stelle ein, und ist von Pfauen und pickenden Tauben, von Kränzen und Laubgewinden umgeben.

Aber nun, vom sechsten Jahrhundert an, verschwindet diese heitere Symbolik gänzlich, wir finden entweder porträtartige Gestalten der Heiligen, oder wenn etwas Mystisches, dies nur in der, gleichsam legalen Form der apokalyptischen Visionen. Auch so aber ist es den historischen Gestalten untergeordnet, diese erhalten die heiligste Stelle im Innern der gewölbten Tribune, jenes bleibt als vorbereitend an dem äussern Bogen. So ist in dem schönen Mosaik von S. Cosmas und Damianus in Rom am Bogen Christus als Lamm auf einem Throne stehend zwischen den Leuchtern, den vier Engeln und den

*) Der Triumphbogen der Paulskirche bei Gutensohn u. Knapp. tab. 41. Das Bapt. zu Ravenna bei v. Quast tab. I. Ciampini l. c. tab. 70.

Zeichen der Evangelisten apokalyptisch abgebildet, während im Innern des Gewölbes die ehrwürdige Gestalt des lehrenden Erlösers zwischen mehrern Heiligen, Petrus und Paulus, Cosmas und Damianus, dem heiligen Theodor und endlich dem damals noch lebenden Stifter Papst Felix IV. (526—530) in ganzer Gestalt erscheint*). Von den Kirchen von Ravenna, die nach Theoderichs Tode (526) erbaut wurden, hatte die grössere Marienkirche ein, noch in späterer Zeit höchst gepriesenes Bild der Jungfrau, die Kirche S. Michele in Affricisco den triumphirenden Erlöser von den Heerschaaren der Engel umgeben. Auch in S. Vitale (534—547) bestehen die erhaltenen Mosaiken aus Hergängen des alten Testaments, aus den Evangelisten in ganzer Figur und endlich aus der Scene der Einweihung dieser Kirche selbst**). Von den Mosaiken endlich in der Sophienkirche zu Constantinopel hat der Bilderhass der Türken das Meiste zerstört; nach den Angaben des Paul Silentiarius kam der Heiland zwischen den englischen Heerschaaren mehrere Male vor, dabei schmückten aber auch Füllhörner mit Früchten, Laubgewinde mit Vögeln die Wände. Noch jetzt erkennt man kolossale Seraphimfiguren an den Stützen der Kuppel, in der Concha die Jungfrau mit Engeln, an einer andern Stelle die h. Veronica mit dem Schweisstuche. Wir sehen daher, dass überall an die Stelle des Symbolischen und Ungewissen das Persönliche und Historische getreten

*) Agincourt. Peint. I. Taf. 16. n. 9. Gutensohn u. Knapp die Basiliken des christlichen Roms Taf. 42.

**) Aginc. Peint. Pl. 16. n. 8. 10. 12. Ciampini II. tav. 20—22. Die alttestamentarischen Darstellungen, Abel, Melchisedek, Abrahams Opfer kann man in dieser Vereinzelung nicht in dem Sinne wie die Katakombenbilder als symbolische Darstellungen betrachten, sie sind vorzugsweise historisch wenn auch mit symbolischer Nebenbeziehung.

ist. Man war sich auch dieser Beziehung bewusst. Wir finden, dass Gregor der Grosse (590) den Eifer eines Bischofs von Marseille tadelt, welcher die Bilder aus den Kirchen fortnehmen lassen; denn, setzt er ihm entgegen, die Gemälde seien da, um die Unwissenden zu belehren*).

In jeder Beziehung kann man diese neue Richtung als einen Fortschritt ansehen. Jene Symbolik der Katakomben, so freundlich und ansprechend sie ist, war denn doch eigentlich noch nicht völlig christlich zu nennen. In der Zusammenstellung der Hergänge nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Bedeutung willen, lag eine Willkür, ein ähnliches Schalten mit den göttlichen Dingen, wie in der heidnischen Welt. Man betrachtete dabei diese wirklichen Hergänge, reale Schöpfungen Gottes, ungefähr wie blosse Mythen; man musste befürchten, dass auch ein Mal andere Deutungen aufkommen möchten. Ueberdies ist der Christ auf den persönlichen Heiland gewiesen, ihm soll er sich ganz widmen, in ihm aufgehen, Glied seines Leibes werden. Eine solche Hingebung war aber kaum möglich, sie hatte wenigstens nicht die rechte Kraft und Wärme, wenn man sich seine Gestalt nur als den Mittelpunkt eines symbolischen Hergangs dachte, der immer nur auf die Verheissungen hindeutete. Es lag in dieser Auffassung etwas Verwandtes mit jener ketzerischen Lehre, welche die irdische Gestalt des Herrn nur für einen Scheinleib hielt; der Glaube an seine Menschlichkeit hatte noch keinen rechten Boden. Endlich war aber auch jenes beständige Herausheben der frohen Ver-

*) Dr. Müller über die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 13. Jahrh., Trier 1834. giebt eine sehr klare und zweckmässige Zusammenstellung der Gegenstände dieser Mosaiken.

heissungen, welche dem Ohre so süss lauteten, ein bedenkliches Verfahren. Es konnte leicht die Gemüther verweichlichen und die Kraft erschlaffen, deren doch eine Lehre, welche das Aufgeben des alten Menschen, die völlige Wiedergeburt fordert, im höchsten Grade bedurfte; es entsprach dem Ernste der Kirche nicht.

So wie in religiöser, war es aber auch in künstlerischer Beziehung ein Fortschritt. Denn jene weichliche Symbolik konnte wohl vorübergehend auch künstlerisch liebliche Erscheinungen hervorbringen, zuletzt musste sie doch auch hier zu einem Verfall führen. Bei der Darstellung des Gegenstandes als Andeutung eines Gedankens musste die Form gleichgültig werden und bald in blosse, rohe Andeutung übergehen. Die Durchbildung des persönlichen Elements war daher ein entschiedener Vortheil; sie führte auf festere Grundlagen zurück, sie gab dem Formensinn einen Anhalt. Daher sehen wir denn auch in der Entstehung der festen Typen der heiligen Gestalten eine entschiedene, kräftige Regung des bildnerischen Sinnes. Vor Allem ist die Ausbildung des Christusideals eine grosse That dieser byzantinischen Kunst. Man kann es dahin gestellt sein lassen, ob demselben eine wirkliche Ueberlieferung der Züge des Heilandes zum Grunde gelegen habe; es ist nicht erwiesen, aber nicht unmöglich. Man mag darüber vom religiösen Standpunkte aus streiten, ob es nicht der ganzen Oekonomie der Offenbarung angemessen gewesen, auch hier dem menschlichen Geiste freies Feld zu lassen, ihn nicht durch eine unbestreitbare Ueberlieferung zu fesseln. Man darf jedem, dem es Bedürfniss ist, sich diese Züge als die wahren zu denken, diesen Glauben lassen; aber gewiss war die Tradition, durch welche sie auf uns kamen, keine urkundliche, keine

unwidersprochene; es gab, wie Augustinus ausdrücklich sagt, mehrere Auffassungen*). Dass man sich für diese entschied, war daher schon eine Wirkung des Formsinnes, und gewiss eine höchst eigenthümliche, bedeutsame. Denn diese Form entfernte sich ganz von der bisherigen Richtung, sie vermied nicht bloss, was am Nächsten lag, die hergebrachten Züge des Zeus, sie entfernte sich von allem, was die griechische Phantasie der Götterbildung verliehen hatte. Die erhöhte Stirn, das getheilte, glatte, herabfallende Haar waren höchst bedeutsame Neuerungen. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass man sich dabei an den Gebrauch einer bestimmten Gegend, etwa einer Secte anschloss, die wir denn nicht auf dem klassischen Boden Italiens oder Griechenlands, sondern im Orient, in Palästina zu suchen haben würden. Das orientalische Element machte sich hier auch bildnerisch geltend. Wie an dieser höchsten Gestalt zeigte sich die Kraft der Phantasie an den andern typischen Formen, der Jungfrau, der Apostelfürsten, selbst an dem allgemeinen, nicht vollständig individualisirten Typus der übrigen Apostel, an der Haltung, an der Gruppirung, welche in diesen Monumenten sich ausbildete. Wir können darüber nur nach den Mosaiken urtheilen, welche in den Kirchen Italiens erhalten sind; es leidet aber keinen Zweifel, dass die ähnlichen, gleichzeitigen Arbeiten im byzantinischen Reiche denselben Charakter trugen. Wir bemerken ihn in den kleinern und spätern Arbeiten dieser Gegenden, welche auf uns gekommen sind, er bleibt noch in der tiefsten Entartung kenntlich. Die Verbindung war damals noch eine zu enge,

*) Noch im neunten Jahrhundert bemerkt der Patriarch Photius (epist. 64. London 1651), dass die Griechen den Christus nach ihrer Nationalität bildeten und ebenso die Römer, die Juden und Aethioper.

als dass der Entwickelungsgang nicht ein gemeinsamer gewesen sein sollte, und das byzantinische Reich war im Besitze reicherer Mittel und besserer Technik.

Der Styl jener musivischen Bilder, die ich oben anführte, und mancher andrer aus den nächsten Jahrhunderten, welche sich dieser Weise anschlossen, ist ein höchst wirksamer. Die Anordnung habe ich schon angedeutet; gewöhnlich ist der s. g. Triumphbogen oder der Bogen vor der Concha die Stelle für vorbereitende Darstellungen, etwa aus der Apokalypse; im Innern ihrer Wölbung sind die Hauptgestalten angebracht. Hier sehen wir denn meistens in der Mitte den Heiland in antiker Tracht, von mehr als natürlicher Grösse, in der linken Hand eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der rechten segnend. Sein Antlitz ist stets grade vorwärts gewendet, er steht erhöhet, meistens auf dem Hügel mit den vier Strömen. Neben Christus stehen auf beiden Seiten Apostel und Heilige, am Nächsten häufig Petrus und Paulus, geringere und spätere Heilige entfernter, sämmtlich in gleicher, etwas kleinerer Dimension, mehr oder weniger nach dem Erlöser hingewendet, doch so, dass im Wesentlichen die Vorderseite ihrer Gestalt uns zugekehrt ist. Von der Mitte des siebenten Jahrhunderts (z. B. in S. Venanzio im Lateran) nimmt auch wohl die Jungfrau die mittlere Stelle ein, wo dann zuweilen Christus in halber Figur, zwischen zwei Engeln, segnend über ihr dargestellt ist. Bald werden auch Christus oder die Jungfrau nicht stehend, sondern auf reichem Sessel thronend gebildet. Der Boden unter diesen Gestalten ist gewöhnlich grün gehalten und mit glänzenden Steinen reichlich bestreut, Palmen sind manchmal am äussersten Rande, zuweilen auch zwischen den Gestalten angebracht. Der Hintergrund

ist bald golden, bald (und dies scheint der ältere Gebrauch) in einem kräftigen Blau; der Gedanke einer paradiesischen Vereinigung mag dabei zum Grunde gelegen haben. Unter diesem Hauptbilde läuft oft ein schmaler Streifen hin, auf welchem unter Christus sein Symbol das Lamm, unter den Aposteln andere Lämmer, auf jenes zugehend, erscheinen. Diese Lämmer kommen auf jeder Seite aus einer Stadt hervor, welche durch Inschriften als Bethlehem und Jerusalem bezeichnet sind, also auf Geburt und Tod des Erlösers, und dadurch auf Beginn und Ziel seiner ewigen Herrschaft hindeuten. Diese Zusammenstellung heiliger Gestalten in feierlicher Ruhe und daneben einzelner apokalyptischen Darstellungen findet sich am häufigsten; geschichtliche Scenen aus dem alten und neuen Testamente, wie in S. Maria Maggiore, sind seltener. Das historische Element ist nur im Allgemeinen vorgedrungen, es bestimmt nur den Charakter dieser neuen Kunstrichtung; das symbolische ist nicht verschwunden, es herrscht nur nicht mehr, es wird durch eine geringe Zahl recipirter und geheiligter Zeichen repräsentirt. Es hat aber auch einen andern Charakter, es geht nicht mehr, wie in der Katakombenkunst, auf die Erlösung des Einzelnen, sondern mehr auf die Herrlichkeit der Heiligen, auf die Kirche. Es ist aus der subjectiven Haltung in eine objective gebracht. Auch das antike, heidnische Element ist nicht mit Aengstlichkeit ausgestossen; auch hier noch (und wir werden finden, dass sich dies noch lange im Mittelalter erhält) wird der Fluss Jordan in menschlicher Gestalt, wie ein alter Flussgott mit der Urne dargestellt.

Auch im künstlerischen Style schliessen sich diese Gestalten noch an die Antike an; nur da sind sie abge-

wichen, wo sich der neue Geist charakteristisch zeigen musste. Die Verhältnisse, wenigstens der grossen Hauptgestalten, sind noch richtig und edel, eher schlank als gedrückt. Das Antlitz ist ernst und voller Würde, das Auge gross, zwar ohne besonders lebendigen und individuellen Ausdruck, aber doch mit eindringlichem Blicke. Die beleuchteten Stellen, namentlich die Stirn und die Backenknochen treten stark, zuweilen, besonders später selbst hart gegen die schattigen Theile heraus. Die Gewandung schliesst sich an die antike Plastik an, die Falten fallen voll und richtig, die breiten Massen des Körpers sondern sich deutlich, manchmal selbst hart von den Schatten ab, wozu vielleicht die Schwierigkeit der Uebergangstöne bei musivischer Behandlung beitragen mochte. Die Farben sind wohl gewählt, meistens licht, bei den Gewändern vorzugsweise weiss. Die Hände und Füsse sind eher zart ausgeführt. Da die Körper aller Figuren in der Vorderansicht gehalten sind, so stehen die Füsse meistens gleich, in derselben Entfernung, etwas auswärts, die Spitzen nach unten gebogen. Bei spätern Arbeiten hat man auch wohl den Boden fortgelassen, so dass die Figuren wie schwebend erscheinen.

Die Wirkung dieser Werke ist eine sehr bedeutende. Die kolossalen Gestalten in ruhiger ernster Haltung, würdevoll und majestätisch, mit einfachen, kräftigen, lichten Farben aus dem Halbdunkel der Concha hervortretend, geben ein Bild der Ruhe und Feier und nöthigen der Seele ein Gefühl von Ehrfurcht ab. Man fühlt die ganze Hoheit dieser Vorkämpfer des Christenthums, es ist ein Triumph ohne weltliches Gepränge, in der ernsten Glorie geistigen Lichts; man wird durchdrungen von der Weihe und Heiligkeit des Ortes, das Knie beugt sich unwillkürlich

vor der Nähe der göttlichen Majestät. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in dieser ersten Zeit ihrer Anerkennung spricht sich hier aus, in einer Weise, wie es mildere Kunstwerke nicht vermocht hätten*). Mag es ein Mangel sein, dass diesen Gestalten eine freie Mannigfaltigkeit fehlt, dass sie in einfacher Symmetrie nebeneinander gestellt sind, in Haltung, Ausdruck und Bedeutung sich wiederholen; auch dieser Mangel ist förderlich, er verstärkt die Wirkung, macht sie bleibend und sicher. Von der Richtung der Katakombenkunst ist dieser Styl weit entfernt; nichts mehr von jener Häufung verschiedener Momente, von jener mystischen Tändelei, von dem heitern Beiwerk. Hier ist alles strenge, würdig, imponirend. Daher ist denn nun auch das landschaftliche Element, das sich in den Katakomben zuweilen zeigte, völlig verschwunden. Das einfache Blau des Hintergrundes ist nicht die lichte Farbe des Himmels, es ist tief dunkel und hebt die Gestalten hervor; es wird auch bald und häufig von dem Goldgrunde ersetzt, der nun auf lange Zeit in der christlichen Kunst herrschend wird.

Man hat dies in den verflossenen Jahrhunderten oft als eine Barbarei angesehen, als ein rohes Wohlgefallen am Glänzenden und Stoffartigen, welches den Sinn für edle Formen noch mehr unempfänglich gemacht habe. Es mag sein, wir werden noch darauf zurückkommen, dass der Prunk mit edeln Metallen und Steinen mit dem Verfall des Schönheitssinnes zusammenhing. Aber an dieser Stelle

*) Nur an Ort und Stelle kann man die Wirkung und den künstlerischen Werth dieser Mosaiken würdigen, jede Nachbildung im Stiche, auch die bei Gutensohn und Knapp, ist dazu unzureichend. Die Härten, welche unläugbar in der Zeichnung sind, wirken in der farblosen kleinen Abbildung viel stärker als in den kolossalen Figuren des Originals. Sie waren ganz auf die Localität berechnet.

als Hintergrund der einfach, statuarisch aufgestellten heiligen Gestalten, wirkt das Gold entschieden vortheilhaft. Es verbindet sie durch seinen concentrirenden Schein und hebt sie doch wieder mächtigst heraus, es sagt der kirchlichen Majestät des Ortes wohl zu, und erscheint, da es nicht am Körper der Heiligen haftet, nicht als eitler Prunk; es repräsentirt wohl die Kraft geistiger Wirksamkeit, welche von dem Einfachen und Demüthigen ausgehend rings umher leuchtet. Auch war die Neigung zum Golde und zum Glänzenden überhaupt nicht bloss ein Zeichen der Rohheit, sondern wirklich eine Regung des christlichen Farbensinnes. Es liegt etwas Mystisches in diesem Glanze, der aus dem Innern des Stoffes hervordringend uns in sein Inneres blicken lässt. Einer auf die natürliche Schönheit und Anmuth gerichteten, plastischen Kunst sagt er nicht zu, an ihr ist er eitel und sinnlich; bei einem kirchlichen Werke erhöht er die Majestät und bei einer malerischen, innerlichen Richtung concentrirt er die Stimmung und leitet auf das Sinnige und Betrachtende.

Nicht bloss also das Christusideal, sondern dieser Styl überhaupt, der Mosaikenstyl wie wir ihn der Kürze halber nennen wollen, ist eine grosse That dieser ersten byzantinischen Zeit. Sie streifte das Heidnische und süssliche Element der Katakombenkunst ab und ging tiefer in das eigentlich Christliche ein. Diese ernste, und doch einfache und bescheidene Würde war ein Erzeugniss der Wärme und Verehrung für die Gestalten des Heilands und seiner Nachfolger, für Gestalten, die nicht mehr wie die Götter der Heiden schwankende Erzeugnisse frommer Gedanken, erhabene aber unsichere Geschöpfe der Phantasie und des Meinens waren, sondern die, göttlich zwar aber doch Menschen wie wir, in wirklichem,

persönlichen Leben auf Erden geweilt hatten. Daher diese Sicherheit der Erscheinung, weniger Schwungkraft der Phantasie, mehr Wahrheit der Gegenwart. Daher diese kräftige Haltung, aber in geistiger Kraft, die nicht äussere, sinnliche That, sondern Darlegung der innern Persönlichkeit als Vorbild ist. Allein wenn diese Kunstrichtung tiefer wie die der Katakomben im christlichen Sinne war, so kann man in gewissem Sinne auch sagen, dass sie sich wieder mehr der heidnischen Kunst näherte; sie nahm ein wichtiges Element des frühern Alterthums in sich auf, die Würde und Hoheit der alten strengen Göttergestalten. Sie ging nur fort über jene sinnliche, spielende, egoistische Ausbildung, welche die Kunst seit dem Zeitalter Alexanders erhalten hatte, und die sich noch in der frommen Tändelei der Katakombenkunst offenbarte, und näherte sich wieder jener Richtung, welche im olympischen Zeus ihren Gipfelpunkt erreichte, von der es hiess, dass sie der Religion etwas hinzugefügt habe. Natürlich war dies kein bewusstes Unternehmen, aber an der Gränze der Zeitalter verband diese Kunst unwillkürlich verwandte Elemente des Christenthums und der Vorzeit. Sie nahm aus der Antike die Würde, die mächtige Haltung; in den Körperformen benutzte sie die Praxis der alten Welt, um die bedeutendern Theile hervorzuheben, alles Kleinliche und Vereinzelte zu vermeiden. Sie bewahrte auch bei Darstellungen auf der Fläche ein statuarisches Element. Sie brauchte, wie die Griechen an ihren chryselephantinen Statuen, den Glanz des Goldes und des lichten Weiss. Aber bei diesem allem war sie ganz christlich. Die Farbe leuchtete nicht an einzelnen Formen, sie führte nicht auf das Aeusserliche, sondern in das Innere, sie sonderte nicht, sondern verband. Mit dem Einfachen und

Idealen vereinigte sich etwas durchaus Persönliches. Es ist eine eigenthümliche Empfindung, mit welcher wir Neuern diesen Werken gegenüberstehen; ihre Mängel machen sich leicht bemerkt, unser Sinn, an das Natürliche und Anmuthige, an das Bewegte, Lebendige, Mannigfaltige gewöhnt, sträubt sich, aber wir können der Würde und Hoheit nicht widerstehen, ihre einfache Macht fesselt uns, durchdringt uns tief. Wir fühlen, hier ist der Weg der christlichen Kunst, wenigstens der kirchlichen angedeutet, nicht ausgeführt, nicht vollendet, aber mit richtigem Sinne bezeichnet.

Freilich war das Gebiet, auf welchem sich diese Kunst mit Glück äussern konnte, ein engbegränztes. Selbst in ihren vortrefflichsten Gestalten streift die Würde und Hoheit schon an das Starre und Finstere, bei geringerer Ausführung erhalten sie etwas Hartes und Gespenstisches. Wir fühlen es sind hier Anforderungen angeregt, die man noch nicht vollkommen kannte, Gegensätze verbunden, die man nicht harmonisch aufzulösen wusste. Das Persönliche ist ohne volle und lebendige Natur, das Ideale ohne die lebensfrohe, geniessende Kraft, ohne die bewusste Schönheit der alten Götter; beide Principien sind noch nicht völlig verschmolzen.

Daher wird denn die Schwäche der Zeit sehr deutlich, sobald mehr belebte, dramatische Gegenstände dargestellt sind. Sehr anschaulich wird uns dies bei den alttestamentarischen Vorgängen an den Wänden von S. Maria Maggiore. Agincourt hat mehrere dieser Mosaiken mit einzelnen Stellen aus den Reliefs der Trajanssäule*)

*) Diese freilich nur nach den nicht sehr zuverlässigen Zeichnungen von Sante Bartoli, jene nach wenig gelungenen Copien; indessen zeigen sie doch die Composition und den Charakter. — Aginc. Peint. Tab. 14, 15.

zusammengestellt; und diese Parallele ist, da es sich auf beiden um ähnliche Gegenstände, um Kriegsvorfälle handelt, recht belehrend. Jene Reliefs stehen schon bei weitem nicht mehr auf der Höhe der alten Kunst; mit der edlen Schönheit des Parthenonfrieses, mit der Kraft der Amazonen und Centaurenkämpfe darf man sie nicht vergleichen, aber wie bedeutend erscheinen sie uns neben diesen christlichen Bildern. Dort ist lebendige Handlung, natürliche, feste Stellung, eine gewisse soldatische Würde, mitunter selbst ein energischer Ausdruck des Gefühls. Hier dagegen sind schon die Glieder nicht mehr recht zusammenhängend, die Dimensionen nicht völlig übereinstimmend, die Bewegungen durchweg lahm und langsam, die Kniee der Gehenden senken sich, wie erschlafft. Man kann es bemerken, dass der Ausdruck der That von den Künstlern nicht mehr beachtet wurde; bei den Kriegsleuten mit Helm und Speer sieht man oft eine süssliche Neigung des Hauptes nach der Seite, bei den wandernden Schaaren blicken die Einzelnen ganz nach vorne zu auf den Beschauer hin. Von jener Kraft, die in den heiligen Gestalten so imponirend auftritt, ist hier wenig zu finden; an ganz unrechter Stelle werden wir an die weiche Stimmung der Katakombenkunst erinnert. Wir sehen, die Kunst ist nicht mehr auf die Darstellung der That eingerichtet, ihre Formen eignen sich nur für das Leidende. Dies mag wohl einer der Gründe gewesen sein, welche die öftere Wiederholung solcher historischen Momente in den Kirchen verhinderten. Auch unter den Gegenständen, welche ein Leiden ausdrücken, vermied man das Kräftige. Wir finden, wie erwähnt, manche Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Herrn, aber immer sind sie aus seiner Kindheit genommen; die Passion, die

Kreuzigung kommen, so viel wir wissen, in dieser ersten Zeit noch nicht vor*). Auch hier hing die Schwäche der Kunst mit einem moralischen Mangel zusammen, und dieser drückte denn auch den Darstellungen des Kampfes selbst ein Gepräge des Matten und Kraftlosen auf.

Noch grösser war der Einfluss des moralischen Mangels auf die Darstellungen weltlichen Inhalts. Prokop**) erzählt von einem grossen musivischen Bilde, welches Justinian an der Kuppel der von ihm errichteten Vorhalle des Palastes, welche Chalke genannt wurde, ausführen liess. Der Beschreibung nach war es höchst umfassend, man sah darauf die Kriege und Schlachten, welche (wie sich der schmeichelnde Historiker ausdrückt) der Kaiser durch seinen Feldherrn Belisar in Italien und Afrika ausführte, die Eroberung fast aller Städte dieser Gegenden; dann den Einzug des Heeres, mit den Trophäen der eroberten Reiche, wie es vom Kaiser und der Kaiserin empfangen wurde, welche mit freudigem Antlitz die Demüthigung der gefangenen Könige hinnahmen. Ringsumher standen Senatoren, in deren Zügen die Freude lachte, und welche dem Kaiser wegen dieser Grossthaten göttergleiche Verehrung zollten. — Wenn man sich erinnert, dass von der Kuppel eines, wenn auch immerhin grossen Saales die Rede ist, nicht von einem fortlaufenden Friese, so wird man aus dieser Beschreibung schliessen müssen,

*) Weiter unten Näheres über die Zeit, wo diese Gegenstände zuerst aufkamen. Die Kreuzigung in dem Coemet. S. Julii Papae in den römischen Katakomben (Aringhi II. 354.) scheint weit jünger zu sein. Auch die Martyrien der Heiligen finden sich unter den erhaltenen Monumenten erst später, obgleich schon Basilius von Caesarea (Opp. ed. Paris 1618. Tom. I. p. 515. nach Münter a. a. O.) den Feuertod des h. Barlaam als einen Gegenstand der Darstellung vorschlägt.

**) De aedif. I. c. 10.

dass hier keinesweges, wie etwa auf den Reliefs der Trajanssäule, die Kriegsthaten den Hauptgegenstand bildeten. Eine so ausführliche Darstellung dieser Kriegsthaten hätte auch mehr zur Verherrlichung des Feldherrn, der die Schlachten schlug, als des Kaisers, der in seinem Palaste blieb, gedient, und wäre daher ein arger Verstoss gegen die Sitte des despotischen Hofes gewesen. Wahrscheinlich nahm das kaiserliche Ehepaar den Ehrenplatz der Mitte ein, und war nur von den lächelnden glückwünschenden Senatoren auf der einen, und von dem heranziehenden Kriegsheere auf der andern Seite umgeben. Denkt man sich diese Gestalten mit der steifen Haltung, wie sie das Ceremoniell des Hofes erforderte, in ihrer schwerfälligen Tracht mit allen Abzeichen ihres Ranges, endlich dabei auf allen Gesichtern das süsse Gratulationslächeln, so findet man alle Elemente zusammen, welche einem freien begeisterten Kunstwerke entgegenstanden.

Allein selbst bei jenen heiligen Gestalten war denn doch Manches vorhanden, was die freie Entwickelung der Kunst hemmen musste. Zunächst kommt auch hier das moralische Element in Betracht. Nur dann wird das Bild des Erlösers und seiner Jünger ein völlig lebendiges werden, wenn ihre moralischen Motive uns eigen geworden sind, wenn wir sie in ihren Handlungen völlig begreifen, und so tief von ihrem Geiste durchdrungen sind, um selbst nur nach solchen Motiven zu handeln, oder doch, wo die Schwäche des Fleisches dem Willen nicht entspricht, danach handeln zu wollen. Hiervon war aber diese Zeit noch gar weit entfernt; die feststehende, hergebrachte, aus heidnischen Zeiten stammende Moral und Civilisation machte dies unmöglich. Diese hohen Gestalten erschienen daher auch dem Geiste als unbegreifliche, und

grade als solche waren sie Gegenstand der Verehrung. Die Vorstellung von ihnen stand nur im Allgemeinen fest, nicht in den lebendigen Details, welche zu einer vollkommenen bildlichen Darstellung erforderlich waren. Freilich gewährte dies wieder einen Vorzug; es trug mit dazu bei, diese Gestalten von allem Kleinlichen und Zufälligen rein zu erhalten, ihnen eine übermenschliche Hoheit zu bewahren. Aber es war einer weitern künstlerischen Entwickelung nicht günstig. Das moralische Element stand zu dem religiösen nicht in dem Verhältnisse, welches zum Gedeihen einer lebendigen Kunst erforderlich ist. Jene Unterordnung des Religiösen unter das Ethische, welche im alten Hellas herrschte, war wohl in tieferer, sittlicher Beziehung ein falsches Princip; aber beide Elemente waren dadurch eng verbunden. Hier war ihr Verhältniss ein undeutliches, welches auch nur schwankende, allgemeine, unbestimmte Vorstellungen erzeugen konnte. Nur in der ruhigen Erscheinung einzelner Gestalten leistete daher diese Kunstrichtung das Bedeutende, so wie sie zur Handlung überging, wurde auch der Charakter der Schlaffheit, des knechtischen Sinnes fühlbar. Ueberdies theilte auch diese Richtung auf porträtartige Darstellung der Heiligen noch die Schwäche des Symbolischen, dass es weniger auf die Durchführung, als auf die Aufgabe ankam. Man ging nicht von dem Porträt des Lebenden aus, welches der vollen Wirklichkeit nachstrebt, man gab nur das Bildniss eines Vorgestellten, eines Typus. Man fühlte sich nicht genöthigt, wie in der heidnischen Zeit, diesen Typus immer zu steigern, neu zu erzeugen, es bedurfte nur einer Erinnerung an die hergebrachten Züge, um dem frommen Gefühle zu genügen. Selbst die Sage von wunderbar entstandenen, nicht von Menschen-

hand gemachten Bildern zeigt und beförderte die Schwäche des Kunstsinnes. Denn mussten nicht solche Bilder schon einen Ausdruck des Wunderbaren, Ungewöhnlichen, Unlebendigen haben, und fand nicht der Künstler in dieser Tradition ein Motiv diesen Formen sich anzuschliessen? Nirgends war daher ein Antrieb zu freiem künstlerischen Streben. Hiezu kam noch die artistische Tradition des Alterthums; denn auch in ihr hatte man überlieferte, durchbildete Formen, an denen nichts mehr zu schaffen war, nichts, was den Geist wach und thätig erhalten konnte. Zwar war diese Tradition noch frisch und lebendig genug, um mit Verständniss behandelt zu werden und sich Jahrhunderte lang zu erhalten; aber sie hatte doch schon lange aufgehört, das Eigenthum, das Selbsterzeugte der lebenden Geschlechter zu sein, sie musste allmälig erstarren. Auch waren diese Formen aus einem andern Geiste hervorgegangen, aus dem Geiste der Kraft und der That; sie konnten daher nur sehr bedingt einer geistigen Richtung dienen, in welcher das Leiden vorherrschte. Beide Richtungen berührten sich nur an ihren äussersten Gränzen, es musste schwer und bald unmöglich werden, sich auf dieser zarten Linie zu halten. Nun muss man es zwar anerkennen, dass diese Berührung heidnischer und christlicher Elemente in künstlerischer Beziehung keineswegs unbedingt schädlich war; vielmehr beruht die grosse Wirkung dieser frühen christlichen Werke nicht bloss auf der Aeusserung der in der That noch sehr unvollkommenen christlichen Gesinnung, sondern eben auf der Verbindung dieses Geistes mit den einfachen, grossartigen Formen antiker Kunst. Aber damit diese Verbindung eine organische, dauernde werden konnte, mussten jene alten Formen aufs Neue erzeugt und

belebt, Eigenthum der christlichen Welt werden. Dazu konnte aber diese Zeit unmöglich gelangen; der christliche Sinn war noch zu schwach und unsicher, um sich an ein unbefangenes Auffassen der heidnischen Welt zu wagen; diese war noch zu nahe, sie beherrschte die Gemüther noch wider ihren Willen. Jene organische Durchdringung der natürlichen Schönheit, die sich in der alten Welt gestaltet hatte, mit dem christlichen Geiste blieb daher noch eine ferne Aufgabe, und dieser frühe kirchliche Styl erscheint nur als eine erste, wenn auch sehr bedeutungsvolle Andeutung des künftigen Zieles christlicher Kunst.

Man hat wohl geglaubt, dass priesterliche Vorsicht den Künstlern die starre Würde, wie sie in den spätern Werken immer lebloser hervortritt, vorgeschrieben hätte, um einen kirchlichen Eindruck zu bewirken*). Gewiss mit Unrecht, auch die Bilder weltlicher Art trugen denselben Charakter; es war die Gesammtwirkung der geistigen Elemente der Zeit, des abgestumpften Formsinnes und der moralischen Erstarrung, welche sich das Grosse und Hohe nicht in vollem, freiem Leben denken konnte. Man glaubte damals wie immer das Leben zu erreichen**).

*) Gewöhnlich geht diese Behauptung von den Gegnern der Kirche aus, doch kommt sie auch bei ihren Freunden vor. So noch wieder Jules Renouvier (Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie, Caen 1841 p. 121.). Die Priester führten nach seiner Meinung dies System ein, um der Abgötterei vorzubeugen; deshalb hielten sie die Künstler fern von der Natur, schrieben ihnen die starre Haltung vor, und brachten so das Heidenthum um so sicherer in Vergessenheit.

**) So wird noch in dem Menologium des Vatican aus der Zeit Basilius II. (989—1025) gerühmt, dass darin die Gestalten lieblich wie die Natur sie zeige, dargestellt seien. S. die Inschrift bei Aginc. peint. tab. 31. Nr. 34.

Nur so viel mag man von jener Ansicht zugeben, dass die kirchliche Gesinnung einer freien, vollen Entwickelung des Lebens in gewissem Sinne entgegenstand. Das Christenthum hatte schon damals eine mönchische Richtung bekommen; bei einer Sitte, welche noch so viel von antiker Sinnlichkeit erhalten hatte, musste die Vorstellung der Heiligkeit mit der der Kasteiung sich leicht verknüpfen. Tertullian in einer Stelle, wo er von der Schönheit spricht, und diese als etwas Unnützes, als eine Verleitung zur Unkeuschheit mit Verachtung behandelt, fügt hinzu, dass, wenn der Christ sich seines Leibes freuen wolle, es nur an dem durch Busse abgehärteten und abgemagerten Leibe geschehen dürfe *). Waren nun auch die Ansichten dieses überstrengen Kirchenvaters nicht durchgedrungen, so blieben sie doch nicht ohne Einfluss, und man kann nicht läugnen, dass schon frühzeitig selbst die besten Mosaiken an den heiligen Gestalten durchweg übertrieben finstre Züge zeigen; vortretende Backenknochen mit hohlen Wangen, tiefliegende Augen, schwere Runzeln, überhaupt die Züge des frühzeitigen, durch Kasteiungen beförderten Alters. An Ort und Stelle, in der strengen und einfachen architektonischen Umgebung der Basiliken selbst, wirkt dies weniger nachtheilig; es stimmt so sehr mit dem Charakter dieser Gebäude, mit der ernsten Anordnung, der unbeholfenen Ausführung und den Fragmenten früherer Pracht überein, dass es nur wie der bestimmtere Ausdruck, wie die Seele dieser ehrwürdigen Stätte erscheint; wir werden von dem Geiste, der hier herrschte und diese Formen ausprägte, erfüllt, und nehmen sie mehr in dem Sinne auf, in dem sie geschaffen wurden, als in dem unsrer Zeit.

*) Tertull. de cultu feminarum.

Bei einsamer Betrachtung gelungener Nachbildungen fällt es uns mehr auf*), und wir fühlen, dass in mehr modernen Umgebungen diese Formen uns schwerlich zusagen würden, und dass ein Künstler unsrer Zeit bei einer ähnlichen Aufgabe wohl sich mit dem Gefühle, welches diese altchristlichen Werke athmen, erfüllen, keinesweges aber die Einzelheiten, welche hier zur Hervorbringung dieses Eindrucks mitwirken, nachahmen dürfe.

In technischer Beziehung stand diese frühere byzantinische Kunst der römischen noch sehr nahe; die Ueberlieferungen waren noch vollständigst erhalten und blieben in beständiger Uebung; man war sehr empfänglich für saubere und sorgsame Ausführung, und wusste sie durch neue Erfindungen noch zu erleichtern. Unter den verschiedenen Zweigen der Kunst fand die Wandmalerei am Wenigsten Anwendung, sie war fast ganz von der Kunst des Mosaikarbeiters verdrängt, wenigstens an öffentlichen Gebäuden, namentlich in den Kirchen. Diese Erscheinung hat etwas Auffallendes. In dieser schwierigen und mühsamen Kunst findet das Gefühl am Wenigsten seinen unmittelbaren Ausdruck, sie scheint daher dem angeregten religiösen Sinne nicht zusagen zu können und die Katakomben hatten das Vorbild des Gebrauchs der Malerei für christliche Gegenstände gegeben. Auch kennen wir die Geschichte dieser Gattung; sie schliesst

*) Ein Beispiel giebt die (auch nach Plattners Urtheil Beschreibung Roms III. 1. S. 365. sehr gelungene) Abbildung der Mosaik der Chornische in S. Cosma e Damiano bei Gutensohn und Knapp. Taf. 42. a. a. O. Jeder der an Ort und Stelle die Wirkung wohlthätig empfand, wird hier auf die Härten und Mängel aufmerksamer. Die Hoheit dieser Kunst wird wenigstens zum Theil durch ihre Mängel erreicht, aber dass diese so und nicht ungünstig wirken, hängt von andern Umständen, von den Umgebungen, dem Stoffe und der Naivetät ihrer Verfertiger ab.

sich eng an den Verfall der antiken Kunst an. In der alexandrinischen Periode kam dieser Luxus zuerst in Aufnahme; seit Sullas Zeit wurde er bei den Römern beliebt, unter den Kaisern nahm er immer mehr zu*), und die Kirche fand ihn daher als hergebracht vor. Sie hätte ihn als ein Erzeugniss heidnischer Ueppigkeit und Prunksucht zurückweisen, die bescheidenere Technik der Malerei wieder hervorrufen können. Allein wir wissen schon diese Strenge hatte die damalige Kirche nicht, so scharf konnte sie sich von der heidnischen Vorzeit nicht scheiden. Neben dem prunkenden Reichthume des Kaiserthums konnte auch die Kirche des leuchtenden Glanzes nicht entbehren; sie schmückte sich mit goldenen Prachtgeräthen und mit edeln Steinen, mit Umgebungen, welchen der einfache milde Ton der Malerei, nicht entsprach. Sie musste schon deshalb das Mosaik vorziehen. Auch war dieser Luxus ihr nicht feindlich; ich habe schon bemerkt, dass der mystische Glanz und die Farbenwirkung der Steine dem christlichen Sinne zusagte, und es war gewiss kein Zufall, dass das frühere Emporblühen dieser Gattung mit dem Verfall der antiken Kunst zusammenhing, denn in diesem Verfall des plastischen Sinnes keimte die Richtung auf das Malerische. Selbst das Mangelhafte der Gattung stand in einer innern Verbindung mit dem Style der Zeit. Gemälde, welche auf eine weit entfaltete Natürlichkeit und Innerlichkeit Anspruch machen,

*) Das Riesenschiff des Hiero von Syrakus, wo die ganze Ilias musivisch am Fussboden dargestellt war, giebt, wenn ich nicht irre, das erste Beispiel der Anwendung im Grossen. Auch bei den Römern schmückte man zuerst die Fussböden, dann auch die Wände und Wölbungen mit Mosaiken. Die Stellen bei Plinius H. N. l. 36. c. 64 und bei Seneca lib. 13. epist. 87 zeigen die Verbreitung dieses Geschmacks.

werden durch musivische Darstellung entstellt; der kalte Glanz der Steine contrastirt allzusehr mit der Wärme des Lebens. Die grossen Mosaiken der heutigen Peterskirche geben dafür den unzweideutigsten Beweis. Einer Kunstrichtung dagegen, welche sich mit dem Strengen, Hohen und Einfachen begnügt, ist dieser ernste, feierliche Glanz nicht ungünstig, er erhöht ihre Würde. Der Styl und die Technik kamen sich daher entgegen und ich glaube kaum, dass blosse Malerei dieselbe schlagende Wirkung ausüben würde. Allein ebenso ist es wahr, dass die Vorliebe für diese schwierige, einer freien Aeusserung des Geistes ungünstige Technik ein mitwirkender Grund war, um die Anforderungen an das Lebensvolle und Individuelle der Darstellung immer tiefer zu stellen, und so die Erstarrung der Kunst zu befördern*).

Von den Tafelbildern der Zeit haben wir keine nähere Kenntniss, wahrscheinlich kamen sie wenig vor, weil in den Kirchen der Altar noch ein einfacher Tisch war, und dem Luxus der Reichen diese Kunst nicht genügte. Von der Miniaturmalerei ist weiter unten die Rede. Die Sculptur war zwar nicht die beliebteste Kunst der Zeit, aber sie wurde vielfach geübt. In jeder Art

*) Die chronologische Reihe der auf uns gekommenen Mosaiken des 5. und 6. Jahrh. ist etwa Folgende: S. M. Maggiore in Rom (425—30), die Basilika des h. Joh. und die Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna (430—440), der Triumphbogen in der Paulskirche (um 440), die Ueberreste im Baptisterium des Laterans (462), die Taufkapelle und S. Apollinare nuovo in Ravenna (vor dem Tode des Theodorich 526), S. Cosma e Damiano in Rom (unter Papst Felix IV. 526—530), S. M. Maggiore und S. Michele in Africisco in Ravenna (nach 523), S. Vitale (534—547), S. Sophia in Constantinopel. Abbildungen findet man in Ciampini's Vetera monumenta zahlreich und schlecht, bei Aginc. Peint. tab. 14. ff., leider meistens sehr klein, die aus den Kirchen Roms bei Gutensohn und Knapp a. a. O. sehr gut.

derselben, im Erzgusse, in Elfenbein und wohl auch, obgleich weniger, in Marmor, wurde viel gearbeitet. Wir finden noch häufig Statuen angeführt und man hielt die Bildhauer dieser Zeit noch für sehr geschickt. Prokop erwähnt einer Vorhalle im Palaste, welche mit mehreren Statuen in Erz und in Stein geschmückt sei; man möchte sagen, bemerkt er, dass sie von Phidias oder von Lysipp und Praxiteles wären; ein Lob, welches ohne Bedeutung wäre, wenn er nicht von Werken seiner Zeit spräche. Von einem Bildnisse der Kaiserin Theodora, welches auf Kosten der Stadt auf einer Säule aufgestellt war, spricht er zwar nur mit bedingtem Lobe: es sei schön, aber dennoch gleiche es nicht der Augusta, deren Gestalt weder die Rede noch irgend eine nachbildende Kunst zu erreichen vermöge. Indessen beabsichtigt er, der Lobredner des Justinianeischen Jahrhunderts, gewiss nicht, mit dieser höfischen Schmeichelei auf einen Verfall der Kunst hinzudeuten. Wir würden schwerlich so günstig urtheilen; aus dem Wenigen, was von der Plastik dieser Zeit in Münzen und Elfenbeinarbeiten auf uns gekommen ist, müssen wir sie für noch mehr wie die Malerei gesunken halten. Hauptsächlich kommen hier Elfenbeintäfelchen in Betracht, die sich in mehrern Sammlungen finden, Diptychen, Tafeln, deren äussere Seiten mit Reliefs verziert wurden, während die innern mit Wachs überzogen, zum Schreiben dienten. Sie stellen meistens Kampfspiele oder Feste dar, bei welchen die Consuln (denn dies war jetzt das Hauptgeschäft dieser Ehrenstelle) präsidirten. Es war Gebrauch, dass sie solche Täfelchen mit der Darstellung ihrer feierlichen Sitzung vertheilten. Hier tritt nun an die Stelle jener imponirenden Würde ein breites, grinzendes Lächeln, und eine leere Gravität.

Dazu kam denn die Nothwendigkeit, die Prunkgewänder vollständig wieder zu geben und diese vornehmen Personen, wie es die Etikette erforderte, sitzend, mit einem Bänkchen unter den Füssen darzustellen. Der eigentliche Reliefstyl ist dabei hier und sogar auf den Münzen aufgegeben. Uebrigens ist die Ausführung noch sehr sauber und einzelne Elfenbeinarbeiten mit heiligen Gegenständen sind auch in Beziehung auf Zeichnung und Ausdruck noch höchst bedeutend und erfreulich*).

Zweite Epoche.

Bis zum Anfange des elften Jahrhunderts.

Schon sehr frühe bemerkt man auch in religiöser Beziehung eine Verschiedenheit der abendländischen und orientalischen Christen, welche immer stärker hervortrat und endlich zu einer völligen Trennung der Kirchen führte. Eine der Erscheinungen, welche mit dazu beitrugen, diese Spaltung zum Ausbruche zu bringen, steht in enger Beziehung zur Kunstgeschichte, der Streit nämlich,

*) So das Triptychon im Museum christianum des Vaticans (Aginc. Sculpt. tab. XII. Nr. 19) und die „vierzig Heiligen" in der Kunstkammer zu Berlin. (Kugler Beschr. derselben S. 1.). Das bedeutendste Werk byzantinischer Kunst in Elfenbein möchte der Bischofsstuhl des Doms zu Ravenna sein (v. Quast a. a. O. S. 39.); in der Form der antiken Marmorsessel, mit Reliefs aus der biblischen Geschichte, mit reichen und geschmackvollen Ornamenten, in einer Vollendung der Technik, wie nur Weniges aus dem Alterthume. Daran das Monogramm des Bischofs Maximianus (546—552). Eine Abbildung bei du Somerard, Hist. de l'art au moyen age. Série I. pl. 11. Das älteste consularische Diptychon ist vom Jahre 416 und wird in der K. Bibliothek zu Berlin bewahrt. Nachrichten von mehrern in Paris befindlichen giebt Waagen K. u. K. W. in Paris. S. 697 ff. Im Trésor numismatique (Récueil général de bas-reliefs. I. 12. 17. und II. 57, 58) Abbildungen mehrerer Diptychen in den Pariser Sammlungen.

welcher sich im orientalischen Reiche über die Zulässigkeit kirchlicher Bilder erhob, der Bilderstreit.

Nachdem jener erste Widerstand der Kirchenväter gegen die bildliche Darstellung der Heiligen überwunden war und das schon erwähnte Concil vom Jahr 692 sie sogar kirchlich sanctionirt hatte, trat plötzlich wieder eine Reaction ein. Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Verehrung der Bilder sehr oft in eine abergläubische Anbetung übergegangen sein mag, und dass dies im Morgenlande, bei einer wissenschaftlichen Ausbildung des Geistes und einer abstract theologischen Richtung der Kirche mehr auffiel, als in den germanischen Reichen des Abendlandes. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Berührung mit den Anhängern des Islam, von welchen die Christen mit dem ihnen selbst verhassten Namen der Götzendiener belegt wurden, diese zu ernsteren Betrachtungen darüber veranlasste, ob dieser Vorwurf ganz ungerecht sei. Leo der Isaurier, ein Soldat, der sich aus dem niedrigsten Stande auf den byzantinischen Thron hinaufgeschwungen hatte, gebürtig aus einer Gegend, wo die Denkungsweise der Muhamedaner leicht Einfluss haben konnte, begann daher durch eine Verordnung (726) den Bilderdienst zu beschränken. Sein Sohn und mehrere seiner mittelbaren Nachfolger gingen noch weiter; die Verehrung der Bilder wurde für gotteslästerlich und ketzerisch erklärt, und die Anhänger dieser vom Throne herab begünstigten Meinung zogen in bewaffneten Schaaren umher, um die Bilder in und ausserhalb der Kirchen zu zertrümmern. Unter den Geistlichen erhielt diese Ansicht vielfache Billigung, während andre, besonders die Mönche, der Bilderstürmerei aufs Heftigste widersprachen. Mit ihnen war die Mehrzahl des Volks den Bildern günstig, während im Heere

die allgemeine Stimme sich dagegen erklärte. Selbst die Mitglieder des kaiserlichen Hauses waren oft getheilt. Es kam zu widersprechenden Beschlüssen, zu blutigen Kämpfen, zu grausamen Verfolgungen der Mönche und anderer Bilderfreunde, zur wiederholten Aufrichtung und Zerstörung der Bilder, bis endlich nach mehr als hundertjährigem Streite (842) die Bilderverehrung aufs Neue und bleibend anerkannt wurde.

Den Einfluss dieser Streitigkeiten darf man sich nicht allzugross vorstellen. Die Bilderstürmer selbst gingen keinesweges soweit wie der Koran, dass sie jede Abbildung eines Lebendigen missbilligten. Sie liessen sich und die ihrigen in Bildnissen darstellen, sie schmückten ihre Paläste und selbst die Kirchen mit Malereien von Jagden oder von ländlichen Scenen und Thierstücken. Auch gab es beständig selbst berühmte Maler, welche im Stillen die Gläubigen mit Bildern versorgten*). Es war nur der kirchliche Gebrauch, wider den man eiferte, die Kunst selbst lag ausserhalb des Streites und litt nicht unmittelbar dadurch. Daher finden wir denn auch in den Malereien, welche bald nach der Beilegung des Bilderstreites gefertigt sind, noch dieselbe Tüchtigkeit, dieselben Traditionen, dieselben Motive unverändert vor**).

*) Theophilus und sein Sohn Michael liessen den Palast Margarita mit Thierstücken, den Saal Kamilas mit musivischen Figuren, welche Früchte pflücken, die Waffenkammer (Eros) mit kriegerischen Malereien ausschmücken. Theophan. contin. lib. III. c. 43. Ueber die unheiligen Bilder in den Kirchen wird geklagt (c. 10.), der berühmte Maler Lazarus (ohne Zweifel derselbe, welcher später als Gesandter des Kaisers Michael nach Rom kam; Anast. in Bened. III.) hörte auch im Kerker nicht auf zu malen (c. 13.), Bildnisse sind erwähnt (c. 18.).

**) Waagen a. a. O. III. S. 202. in der ausführlichen Beschreibung eines Codex aus der Zeit des Basilius Macedo (867—886).

Wohl aber hatten diese Streitigkeiten einen mittelbaren und allmäligen Einfluss auf die Kunst; die Unbefangenheit, mit welcher sie aus dem Leben schöpfen, sich begeistert zum Ideellen aufschwingen muss, war dadurch noch mehr wie bisher verkümmert. Die Besorgniss, Anstoss zu erregen, stellte den Künstler unter die Leitung und Aufsicht des Geistlichen, der die Weihe des Bildes übernahm*). Die Worte der Bilderfeinde waren ausgesprochen, sie mussten von Zeit zu Zeit einen Nachhall finden. Ganz unbedingte Freiheit war ohnehin nicht gewährt. Das Concil zu Nicaea vom J. 787, welches bei der spätern endlichen Beilegung des Zwistes als Norm für die griechische Kirche anerkannt wurde, gestattete zwar die Darstellung von Christus menschlicher Gestalt und also auch die andrer Heiligen, erklärte aber dass Bilder der Gottheit nicht gemacht würden, weil sie unbegreiflich sei. Diese Unterscheidung musste dann aber immer wieder Zweifel erwecken, ob nicht auch in Christus die Gottheit dargestellt werde. Noch ein Jahrhundert nach der völligen Beendigung des Bilderstreites lesen wir bei einem mönchischen Chronisten, welcher der eifrigste und selbst wüthendste Vertheidiger der Bilder ist, wie er aufs Neue ihre Rechtfertigung führen zu müssen glaubt, wie er unterscheidet, dass Christus Gottheit nicht durch sein Bildniss beschränkt werden solle, dass man die Gottheit nicht, sondern nur die menschliche Gestalt darstelle**). Man kam also auf bedenkliche Unter-

*) Auf dem zweiten Concil zu Nicaea (Act. Concil. ed. 1714, auch bei Emeric David a. a. O. p. 73) wird es zum Schutze der Bilder angeführt, dass sie eigentlich nicht Erfindung des Malers seien, er führe sie nur aus, die Erfindung und Anordnung rühre von den Vätern der Kirche her.

**) Georg. Monachus, de Leone Armenio ed. Bonn. pag. 780. ff.

suchungen, man berührte das neue Verhältniss, in welches die bildende Kunst durch das Christenthum gestellt war, bevor die Zeit gekommen, es zu ergründen. Die Gegensätze der Natur und des Geistes, des Göttlichen und des Menschlichen, welche die Kunst in ihrer Weise aufzuheben und auszugleichen hat, waren im Christenthume allzuscharf aufgezeigt, um sie noch länger, wie die heidnische Welt es wenigstens praktisch gethan hatte, zu ignoriren. Wenn der Grieche die Natur, den Menschen betrachtete, so blieben sie ihm nicht einzelne, mangelhafte Erscheinungen, sie belebten sich ihm im Augenblicke zu göttergleichen Gestalten; seiner Phantasie erschien daher die Wirklichkeit, selbst da wo es auf blosse Porträtähnlichkeit ankam, in einer idealen Verklärung. Die Christen mussten sie in ganz anderm Lichte erblicken. Der Sohn Gottes war wirklich Mensch geworden, hatte sich in die Schmach des Erdenlebens begeben; es war daher von vornherein auf diese Wirklichkeit Gewicht gelegt, aber in einem Sinne, der zugleich ihre Niedrigkeit und Unwürdigkeit betonte. Man konnte daher den Contrast zwischen dem Göttlichen und dem Wirklichen niemals ganz vergessen, und die Kunst, wenn sie ihrem Wesen nach ihn aufheben und versöhnen sollte, war darauf hingewiesen, Beides tief zu ergründen und die Punkte der Vermittelung ausfindig zu machen. Dazu musste also zunächst das Göttliche in möglichst lebendiger Weise sich in den Gemüthern gestalten, dann aber auch die Natur gründlich empfunden, in allen ihren Bestimmungen aufgefasst und von christlichem Geiste durchbildet werden. Dies war nicht die Arbeit Einzelner, sondern einer langen Reihe von Generationen, durch welche dies Gefühl christlicher Naturanschauung allmälig weiter durch-

geführt und zur ruhigen historischen Tradition wurde. Wir werden bei der weitern Entwickelung der christlichen Kunst wahrnehmen, wie hieraus der Gegensatz zwischen idealer Natur und gemeiner Wirklichkeit, zwischen Idealismus und Naturalismus, den die alte Welt noch nicht gekannt hatte, hervorgeht, und sich in immer veränderten Formen wiederholt. In dieser byzantinischen Kunst war nun wohl die geistige Richtung des Christenthums, freilich auch nur in ihren allgemeinsten und nothwendigsten Bedingungen erfasst, aber das natürliche Element entsprach dem noch gar nicht. Es hatte noch die antike, heidnische Gestalt. Dadurch, dass diese sich mit einer gewissen Würde zeigte, dass sie den allgemeinen Bedingungen der Kunst entsprach, war ihre Verbindung mit dem christlichen Elemente möglich gemacht; aber es war eine unvollkommene Verbindung, in der nur das Aeusserste und Allgemeinste im Einklange stand, eine Verschmelzung und Durchdringung in den tiefsten Einzelheiten ausgeschlossen war. Der Zusammenhang zwischen der Natur und den idealen Formen dieser Kunst war abgeschnitten, diese waren abgestorben. Wandte sich aber einer oder der andere dieser Künstler zur Natur, was auf diesem Standpunkte nur unbewusst geschehen konnte, so fand er nur die gemeine unbeseelte Natur, die nicht weniger todt erschien. Es blieb daher nicht aus, dass die Kunst immer mehr in kalte, starre Formen überging, und sich um so mehr darin befestigte, als diese durch den kirchlichen Gebrauch im Laufe der Jahrhunderte in der Vorstellung des Volks sich mit dem Begriffe des Heiligen verbanden.

Eine andre wichtige Folge der Bilderstreitigkeiten war es, dass sich nunmehr in der griechischen Kirche der Grundsatz feststellte, nur die Flächendarstellung, nicht

die Sculptur, namentlich nicht freistehende Statuen für heilige Gestalten und kirchlichen Gebrauch zuzulassen. Schon in frühester Zeit waren bei den Christen Statuen weniger gebräuchlich als Malereien; jene sagten dem christlichen Sinne weniger zu, er bedurfte einer geistigern, mehr auf das Innerliche gerichteten Kunst. Indessen war dies nur eine Sache der Vorliebe, nicht fester Satzung gewesen. Wir können verfolgen, wie diese Vorliebe sich immer mehr ausbildete. Die ältern Kirchenväter, indem sie sich gegen alle Bilder erklären, unterscheiden nicht zwischen Statuen und Malereien; Tertullian (de idol. c.3) verbietet vielmehr ausdrücklich alles Bildniss, sei es Wachs oder Erz oder flaches Gemälde. Da wo sie die Heiden angreifen, haben sie zwar meistens Statuen vor Augen, weil diese bei jenen mehr im religiösen Gebrauche waren, und da wo sie gegen christliche Bilderverehrer eifern, sprechen sie mehr von Gemälden, welche also bei diesen beliebter und mithin gefährlicher gewesen sein müssen*). Aber sie sprechen sich nicht strenger gegen die plastische Kunst als gegen Malereien aus. Eusebius spricht in der schon angeführten Stelle davon, dass Christus, auch Petrus und Paulus geformt und auf Tafeln gemalt würden; er tadelt dies, als eine Aeusserung heidnischer Dankbarkeit, aber ohne zu unterscheiden. Er erwähnt auch einer Statue des guten Hirten, welche auf dem Markte zu Constantinopel stand. Sogar das schon erwähnte Concil vom Jahre 692, welches Christi wirkliche Gestalt der symbolischen des Lammes vorzuziehen gebietet, spricht noch ausdrücklich vom „Aufstellen und Malen“ dieser Bilder und gestattet also beiderlei Tech-

*) August. de mor. eccl. l. 1. c. 34: Es gebe Unwissende, welche sepulcra et picturas anbeteten; so auch c. 75. picturarum adoratores.

nik*). Das Concil vom Jahre 754 während der Bilderstreitigkeiten verdammt auch beide, Malerei und Bildhauerei, als heidnische Künste; allein zur Ausführung dieses Verbots befiehlt der Kaiser die Kirchen zu überkalken, und es scheinen daher nur Malereien im Gebrauch gewesen zu sein. Das Concil vom Jahre 787 endlich, welches der Bilderverehrung günstig ist, gestattet ausdrücklich nur Gemälde und erhabene Arbeit, und der gleichzeitige Patriarch Germanus verwahrt sich bei der Vertheidigung der Bilder ausdrücklich dagegen, dass er keine Statuen meine, weil diese nur bei den Heiden im Gebrauche seien **). Seitdem hat die griechische Kirche es als einen festen Gebrauch angesehen, dass Statuen nicht zuzulassen; es war gewissermassen ein Vergleich der Parteien des Bilderstreites, dass die eine Kunst anerkannt, die andere aufgegeben wurde. Auf weltliche Darstellungen fand dies Verbot zwar keine Anwendung, allein es ist begreiflich, dass die Plastik durch diese Ausschliessung von den höchsten Aufgaben entmuthigt wurde, immermehr verfiel und allmälig ausser Uebung kam ***). Dies musste

*) Vielleicht liegt dies nur in der Redaction, während man hauptsächlich an Bilder dachte. Conc. quinisextum can. 82: ut ergo quod perfectum est vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur,.. Christi Dei nostri humana forma characterem etiam imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubeamus. Basnage hist. de l'égl. tom. II. p. 1178. ff. Die Kaiser Michael und Theophilus in ihren Sendschreiben an Ludwig den Einfältigen sprechen zwar davon, dass es bei den Griechen Leute gäbe, welche die Eucharistie in die Hände der Bilder legten und sie von da nähmen. Indessen darf man dies wohl nicht nothwendig (mit Basnage) auf Statuen beziehen, da dem Aberglauben auch ein blosses Berühren des Gemäldes genügte.

**) Basnage a. a. O. p. 1364.

***) Wenigstens finde ich keine Statuen mehr erwähnt. Constantin Porphyrogennetos schmückte den Palast Bukoleon mit Statuen,

auch auf die Malerei vom nachtheiligsten Einflusse sein. Diese zartere Kunst bedarf in gewissem Grade ihrer kräftigern Schwester, um sich den Sinn für die volle Form zu erhalten; von ihr getrennt musste sie immer mehr in das Flache und Trockene versinken. Indessen trat dieser Verfall noch nicht sogleich ein, die Erinnerung an die antike Kunst erhielt auch die byzantinische noch aufrecht, im Laufe dieser Epoche finden wir sie noch verhältnissmässig blühend.

Leider können wir uns hierüber aus grössern Monumenten nicht belehren, da wir die Werke der nächsten Jahrhunderte, die in Italien gefunden werden, bei der völligen Trennung beider Länder und Kirchen nicht mehr hierher ziehen dürfen, und die ziemlich zahlreichen wirklich byzantinischen Tafelbilder, welche wir besitzen, keine chronologische Beglaubigung haben und mehr der spätern Zeit anzugehören scheinen.

Die einzige aber auch sehr lehrreiche Quelle für diese Periode der byzantinischen Kunst findet sich in den Miniaturen der Manuscripte. Da wir hier zum ersten Male dieser Kunstwerke gedenken, welche uns fortan in der Geschichte des Mittelalters vielfach beschäftigen werden, so sind einige Bemerkungen über die Entstehung dieser Gattung hier an ihrer Stelle. Der Gebrauch, die Abschriften der Bücher mit Malereien zu verzieren, war in der bessern Zeit der griechischen und römischen Kunst gewiss noch nicht herrschend. Die Art wie Plinius über die Bildnisse spricht, welche Varro einem biographischen Werke beigegeben hatte *), lässt auf die Seltenheit sol-

sein Geschichtschreiber (Theophan. cont. lib. 6. c. 15.) bemerkt aber dabei, dass er sie aus verschiedenen Orten herbeiholen liess.

*) Bekanntlich hat man aus der Fassung dieser Stelle (gewiss mit Unrecht) schliessen wollen, dass schon so frühe eine dem Kupferstiche ähnliche Vervielfältigung von Zeichnungen versucht worden sei.

cher Ausstattungen schliessen; nur bei mathematischen oder ähnlichen wissenschaftlichen Schriften wird man wohl frühe anspruchslose Zeichnungen zur Erklärung hinzugefügt haben. In der letzten Zeit des Kaiserthums wurden solche Illustrationen mehr beliebt. In der That waren schon jetzt die alten Schriftsteller schwer verständlich; Tracht, Sitten, Religion hatten sich verändert, und manches, das sich früher aus dem Leben leicht erklärte, bedurfte des Commentars. Daher beginnt denn auch die chronologische Reihe unserer Miniaturen mit einem Homer und einem Virgil, beide im vierten oder fünften Jahrhundert und vielleicht nach ältern Vorbildern gearbeitet*). Auch bei den heiligen Schriften der Christen kam es darauf an, sich eine Vergangenheit, und zwar eine hochwichtige, oder auch schwer verständliche Vorstellungen, wie die der Apokalypse, zugänglich zu machen. Es fand daher hier dasselbe Bedürfniss statt. Auch besitzen wir wirklich ein, den obengenannten Abschriften der berühmten heidnischen Dichter etwa gleichzeitiges griechisches Manuscript der Genesis mit Miniaturen**), und von da an läuft die Reihe solcher christlichen Arbeiten ununterbrochen fort. Der Kunstwerth dieser Malereien ist natürlich, bei ihrer leichtern Ausführbarkeit und der grössern Willkür, welcher man sich dabei überlassen konnte, sehr verschieden; ihre historische Wichtigkeit aber besonders für die Jahrhunderte, aus welchen beglaubigte Beispiele andrer Kunstübung fehlen oder selten sind, sehr

*) Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Mai, nach dem Originale in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Der Virgil befindet sich in der Vaticana, Abbildungen bei Agincourt, Peint. tab. 20—25.

**) In der kaiserl. Bibl. zu Wien, eine Abbildung bei Aginc. a. a. O. Taf. 19. Besser bei Dibdin, Bibl. tour. III. p. 457.

gross, weil ihre Entstehungszeit durch den Inhalt oder die Züge der Schrift meistens ziemlich genau festgestellt werden kann und sie daher über Styl, Auffassung und malerische Technik dieser Zeit zuverlässige Auskunft geben*).

Aus solchen Manuscripten ersehen wir, dass die Technik und Anschauungsweise auch nach der Zeit der Bilderstreitigkeiten zunächst noch fast dieselbe blieb. Die zum Theil höchst kunstreichen Miniaturen, welche besonders die vaticanische und die Pariser Bibliothek bewahren, sind in Beziehung auf Feinheit und technische Geschicklichkeit der Ausführung ausgezeichnet; die Zeichnung ist mit dem Pinsel und mit fester Hand angelegt, das Colorit oft von grosser Kraft und Schönheit, meistens natürlich und nicht unharmonisch. Die Farben sind noch nach antiker Weise hell und sehr gebrochen; die Proportionen meist gut, die nackten Theile richtig und nicht ohne Fülle, die Hände nicht selten gut gezeichnet und geschickt bewegt, die Gesichter wohlgebildet mit graden und, nach antiker Weise, breitrückigen Nasen. Noch immer finden wir ein Verständniss der Formen, welches zwar nicht aus der Natur, sondern durch Kunsttradition erworben, aber doch noch mit der Wirklichkeit in Einklang gehalten

*) Das kostbare Werk des Grafen Bastard, in welchem er Miniaturen aus der daran so reichhaltigen Pariser Bibl. in den sorgfältigsten Nachbildungen herausgiebt, wird dem Studium dieses Theils der Kunstgeschichte sehr förderlich werden. Leider wird man es wegen seines immensen Preises in Deutschland selten oder nie vollständig vorfinden. Die Grundzüge einer Geschichte der Miniaturmalerei findet man bei Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris III. 198 ff. und dürfen wir auf ein erschöpfendes Werk über diesen Gegenstand von der Hand dieses ausgezeichneten Kenners hoffen. Aginc. Peint. tab. 19. ff. giebt eine Uebersicht des Entwickelungsganges mit zum Theil durchgezeichneten Nachbildungen.

ist. Der Ausdruck ist noch ein verständlicher, bei den heiligen Gestalten würdig, bei gesteigerter Empfindung ziemlich lebendig. Die Compositionen sind geschickt geordnet, der Wurf der Gewänder meistens noch in antiker Weise behandelt, die grössern Flächen licht heraushebend. Es fehlt noch nicht an freien und edeln Motiven; man kann noch die einzelnen Maler nicht bloss in technischer Beziehung, sondern auch nach ihrer Individualität unterscheiden*). Nur bei Porträtfiguren, wo schon das barbarische, steife und überladene Costüm, und gewiss auch die für anständig gehaltene steife Stellung hinderlich war, oder auch bei neuern, byzantinischen Heiligen, finden sich mehr magere Formen, langgezogene Körper und bald auch leblosere Farben. Einige Male sind die Compositionen (namentlich in dem Menologium der vaticanischen Bibliothek) eigene nicht unglückliche Erfindungen; meistens zeigt sich aber selbst bei den besser ausgeführten Bildern ein Mangel an Phantasie und Beweglichkeit der Empfindung, eine Armuth der Gedanken, welche immer in Wiederholungen verfällt**).

*) So in dem Menologium im Vatican aus dem 10. oder 11. Jahrh., Aginc. tab. 32, 33, wo acht verschiedene Maler ihre Namen beigeschrieben haben, und einzelne von ihnen sich auch wirklich vor den andern auszeichnen. Verschiedene Hände lassen sich in vielen Manuscripten unterscheiden.

**) Aus dem 6. Jahrh. haben wir wenig aufzuweisen. Bei Aginc. a. a. O. ein griechisches MS. des Dioscorides über Botanik, so wie das syrische, welches nach Assemanni inschriftlich aus dem J. 586 sein soll, obgleich die Zeichnungen jünger zu sein scheinen. In der langen Pergamentrolle mit Bildern aus der Geschichte des Josua, welche zufolge der griech. Beischriften aus dem 7. oder 8. Jahrh. ist, kommt die Ausführung der sehr belebten Erfindung nicht gleich, und sie mag daher Copie sein (Aginc. t. 28. 29. Rumohr. It. Forsch. I. 166. Platner. Beschr. Roms II. 350.) Aus dem 9. Jahrh. (867—886) ist der schöne Codex der Predigten des Gregors von Nazianz und aus dem

Dies ist um so auffallender, als sich um diese Zeit, nach der Beendigung des Bilderstreites und in Folge desselben, der Kreis der dargestellten Gegenstände in der byzantinischen Kunst sehr bedeutend erweiterte. Wir sahen, wie anfangs die christliche Kunst eine bestimmte symbolische Richtung festhielt, wie sie dann zu der persönlichen Darstellung Christi und der Heiligen überging, aber in der Weise, dass sie immer nur die Erscheinung der Gestalten in möglichst grossartiger Haltung, gleichsam in der Glorie der Verklärung gab. Das eigentlich Historische der heiligen Geschichte, namentlich der Geschichte des Heilandes, und vor Allem das Leiden des Herrn, blieb unberührt. Nach dem Bilderstreite finden wir diese Gegenstände häufig dargestellt. Wann und in welcher Art eine solche Darstellung zuerst hervorgetreten, ob unmittelbar nach der Beendigung jenes Streites oder etwas später, können wir zwar nicht genau bestimmen. Doch blieb es nicht lange aus; in einem Codex aus der Zeit des Kaisers Basilius Macedo (867—886) findet sich, soviel wir wissen, die Kreuzigung Christi zum ersten Male auf byzantinischem Boden vor, und von nun an werden alle Momente der biblischen Geschichte, ohne Unterschied, häufig gebildet. Bestimmte Aeusserungen oder Andeutungen über die Ursache dieser Veränderung finden wir nicht, es scheint, dass sie sich ganz von selbst und unbemerkt einstellte. Auch bedarf sie kaum einer Erklärung, da es so natürlich ist, dass man alle Momente, deren möglichst genaue Vorstellung dem

10. ein Psalterium mit sehr ausgezeichneten, antik gedachten Bildern, beide in Paris (Waagen 202 ff.); aus diesem oder dem 11. Jahrh. das Menologium des Vaticans (Aginc. t. 31—33. Plattner a. a. O.), welches 430 auf Goldgrund gemalte, prachtvolle Miniaturen enthält.

frommen Gefühle wichtig ist, auch bildlich vergegenwärtigt. In der That hatte man diese Momente des Leidens auch nur im byzantinischen Reiche so lange vermieden, im Abendlande finden wir sie schon früher dargestellt*). Es kam daher nur darauf an, dass ein Hinderniss, eine Scheu, die bisher davon zurückgehalten hatte, fortfiel, damit man dazu überging. Diese Scheu entsprang aber offenbar aus einer heidnischen Auffassung der Kunst in ihrer Beziehung zur Religion. Ich habe schon früher bemerkt, wie jene erste symbolische Richtung noch ein heidnisches Element enthält. Aber auch die zweite Stufe der christlichen Kunst, auf welcher man die heiligen Gestalten nur wie triumphirend in der Herrlichkeit ihrer mächtigen Erscheinung zu zeigen liebte, hatte eine heidnische Färbung; man wollte den Herrn nicht in verkümmerter Schönheit, nicht im Leiden sehen. Durch die Sinnesweise, welche der Bilderstreit hervorrief, war die Stellung der Kunst eine andere geworden; man wollte nur Christus als Menschen, nicht als Gott darstellen, man war mehr an die Natur, als gemeine Natur, gewiesen, man durfte daher nicht fürchten, seine Gottheit im Leiden zu kränken, sich nicht scheuen, etwas, das menschlichen Augen sichtbar gewesen war, ihnen auch im Bilde vorzuführen.

Dazu kam denn wohl noch ein anderer Grund. Die frommen Bilderfreunde hatten harte Zeiten erlebt, sie waren verfolgt und gemartert worden, wie die ersten Christen unter der Herrschaft der heidnischen Fürsten. Wenn aber diese bei solchen Leiden sich bloss mit der

*) S. über den Codex des Basil, Waagen, a. a. O. III. 202 ff. Frühere Darstellungen der Kreuzigung im Abendlande werden im vierten Buche angeführt werden.

Hoffnung auf die Erlösung und Vergeltung durch ihren Heiland trösteten, so reichte dies nicht mehr aus; die neuen Märtyrer hatten diese Hoffnung mit ihren Gegnern gemein, sie konnten sie nicht für sich ausschliesslich in Anspruch nehmen. Sie mochten sich daher zu ihrem Troste an das Leiden des Herrn selbst erinnern, sich durch die lebendigste Vorstellung desselben stärken wollen. Ueberhaupt waren die Gemüther härter geworden; es genügte nicht mehr, sie durch den Anblick der Herrlichkeit zu erheben, sie bedurften auch der Erschütterung. Schon das Gefühl, welches die grossartige, aber starre Erhabenheit der musivischen Gestalten einflösste, hatte eine Verwandtschaft mit der Furcht, wenn auch nur als Ehrfurcht. Um es noch zu steigern, die Seele noch tiefer zu bewegen, schien das Grauenhafte und Schauerliche ein geeignetes Mittel. Der Sinn des byzantinischen Volks war durch die lange Gewöhnung an knechtische Demuth, durch das häufige Schauspiel entwürdigender Leibesstrafen schon so abgestumpft, dass er für jene einfache Hoheit nicht mehr empfänglich war und stärkerer Reizmittel bedurfte.

In jenem Codex des neunten Jahrhunderts finden wir diese Richtung noch in ihrem Beginne. Zwar zeigt sich schon hier die Neigung zur Darstellung des Leidens; die Martyrien der zwölf Apostel sind ebenfalls abgebildet. Allein der Erlöser am Kreuze hat noch etwas von der Würde der frühern Auffassung; er steht in ruhiger Haltung auf dem Fussbrette, mit gradem Leibe, ausgestreckten Armen, während er später mehr an den angenagelten Händen hängt, mit gesenktem Haupte und auswärtsgebogenem Leibe. Bald aber nahm das Wohlgefallen an diesen schauerlichen Stoffen immer mehr zu; man ver-

fasste Sammlungen der Martergeschichten, Menologien, in welchen man die Heiligen von wilden Thieren zerrissen, auf dem Roste verbrannt, unter dem Schwerte des Henkers abbildete.

Neben diesen neuen Gegenständen, bei denen man auf die härteste Wirklichkeit einging, erhielt sich aber noch ein Ueberrest der antiken Richtung auf das Heitere und auf die Personification von natürlichen Dingen und geistigen Eigenschaften. An den Bildwerken der Katakomben konnte bei der vorherrschenden Symbolik die Beibehaltung der Flussgötter und ähnlicher Gestalten nicht befremden. Auch in den musivischen Bildern wird der Jordan fortwährend als ruhender Greis mit der Urne dargestellt. Man gebrauchte aber auch die Personification nicht bloss bei solchen Naturgegenständen, sondern bediente sich ihrer auch häufig zur Versinnlichung moralischer Eigenschaften. In einem Manuscript des Dioscorides aus dem 6. Jahrhundert*) ist die Prinzessin, für welche das Buch bestimmt war, zwischen den durch Inschriften bezeichneten Gestalten der Seelengrösse und der Klugheit dargestellt, während die Dankbarkeit zu ihren Füssen liegt, und die Genien der bildenden Künste sie umgeben. Wie üblich aber auch noch später solche Personificationen waren, zeigt ein Psalterium aus dem 10. Jahrhundert**), in welchem davon der ausgedehnteste Gebrauch gemacht ist. Da singt David bei seiner Heerde in Begleitung der Melodeia, während im Hintergrunde das Waldgebirge von Bethlehem als braune männliche Gestalt mit dem grünen Zweige in der Hand ru-

*) In der Kaiserl. Bibl. zu Wien. Aginc. tab. 26.

**) In der Bibl. zu Paris, s. die ausführliche Beschreibung bei Waagen a. a. O. S. 217 ff.

het*). Im Kampfe mit dem Löwen treibt ihn die Stärke an, in dem mit Goliath unterstützt ihn die Kraft, während die Prahlerei den Riesen fliehend verlässt. Bei der Salbung des Königs schwebt die Milde, bei seiner Busse die Reue mit betrübtem Antlitz über ihm und in ähnlicher Weise sind alle andern Bilder ausgestattet. Der Prophet Jesaias ist zwischen einer hohen Frauengestalt mit einem grossen, blauen Sternenschleier und einem schönen, leichtbekleideten Knaben, jene mit gesenkter, dieser mit aufrechtgehaltener, hellaufflammender Fackel abgebildet. Der Beischrift zufolge bedeuten diese Gestalten die Nacht und Phosphoros, den Morgenstern; um die Worte des Propheten auszudrücken, der in seinem Herzen „des „Nachts begehrt zu dem Herrn und am Morgen aufwacht „zu ihm.“ Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, die hagere, abgehärmte Gestalt des Greises mit seinen christlich gefalteten Händen, neben dieser hehren Frauengestalt, in deren Formen noch die Ueberreste junonischer Hoheit zu erkennen sind, und dem heitern leichtbeschürzten Knaben zu betrachten; aber man muss diese Symbolik noch als eine sehr sprechende anerkennen**).

Wir finden also noch durch das zehnte Jahrhundert hindurch die Kunst auf einer sehr achtbaren Stufe; zwar nicht von einem Schwunge hoher Begeisterung aufwärts geführt, aber mit Neigung und mehr oder minder empfänglichem Sinne und mit wohlerhaltener Tradition antiker Schönheitsregeln behandelt.

*) Eine ganz ähnliche Auffassung desselben Gegenstandes findet sich in einem andern griechischen MS. vom J. 1177 in der Barberinischen Bibl. Rumohr It. Forschungen I. 299.

**) Waagen S. 223. Eine ganz ähnliche Darstellung aus einem vaticanischen Codex bei Aginc. tab. 46 ergänzt die im Pariser MS. fehlende Beischrift des Phosphoros.

Dritte Epoche.

Verfall der byzantinischen Kunst.

Bei der abendländischen Kunst, die uns später zu betrachten bleibt, werden wir das elfte Jahrhundert als eine Gränze erkennen, von welcher ein Aufsteigen, ein allmäliges zwar, aber entschiedenes beginnt. Auch in der byzantinischen Geschichte bildet es einen, wenngleich weniger plötzlichen Wendepunkt, nur in umgekehrter Richtung, während dort der Weg sich aufwärts wendet, zieht er sich hier nach unten. Eine äussere Begebenheit, welche diesen zunehmenden Verfall herbeiführte, ist nicht vorhanden; neue Bilderstürme, verheerende Durchzüge barbarischer Feinde durch die innern Provinzen traten nicht ein. Zwar zeigt die Geschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Empörungen, unglückliche oder doch unehrenvolle Kriege, einen raschen Wechsel schwacher Regenten, aber solche Erscheinungen waren dem Reiche nicht neu. Die Hauptstadt selbst erhielt sich noch immer in altem Glanze, durch Handel und Gewerbe, durch die Benutzung hergebrachter Kenntnisse und ererbter Schätze reich und blühend. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts (1057) kam sogar das neue und kräftigere Geschlecht der Komnenen auf den Thron, welches wesentlich zur längern Erhaltung des Reiches beitrug. Als am Ende desselben die Kreuzfahrer das byzantinische Reich durchziehen, erregt zwar die Treulosigkeit und Hinterlist seiner Bewohner und Beamten ihren Zorn, aber sie betrachten doch die geregelten Institutionen mit Verwunderung und beugen sich vor der Macht des Autokrators. Dass die Zeichen des Verfalls grade jetzt sichtbarer eintraten, war nur die Wirkung längst vorhandener Ur-

sachen, ein allmäliges Erstarren, welches auch bei ungetrübtem Glücke eintritt, wenn die Zustände altern, wenn keine neuen Lebenskräfte dem Volkskörper zugeführt werden, wenn keine neue Begeisterung ihn erfrischt und verjüngt. An den zartern Leistungen des Volks, namentlich an der Kunst, zeigt sich dann dieses Erschlaffen zuerst, während das äussere, politische Leben sich noch scheinbar kräftig und glänzend erhält.

Wenn wir die Geschichte an der chronologischen Reihe der Manuscripte weiter verfolgen, so finden wir die Miniaturen vom Ende des 11. und aus dem folgenden Jahrhunderte noch immer in der Ausführung recht befriedigend. Nicht bloss in sauberer und zierlicher Behandlung, in geschicktem Gebrauche des Pinsels geben sie den ältern nichts nach, sondern auch die Zeichnung ist noch fest und nicht ganz unrichtig und das Colorit hat sogar eine grosse Kraft und Schönheit *). Allein dennoch macht sich eine immer grössere innere Schwäche bemerklich. Die Figuren werden in die Länge gezogen, Hände und Füsse sind allzu klein, die Stellungen steif, lebhafte Bewegungen unbeholfen und gewaltsam. Die Gesichter erscheinen übermässig mager, wie abgehärmt, mit Runzeln bedeckt. Die Falten der Gewänder häufen sich immer mehr und durchschneiden die breiten Stellen, so dass der ganze Körper von ihnen bedeckt ist, oder sie verschwinden bei reich geschmückten Gewändern, wo der Maler die Blumen der Stickerei nicht durch Falten unterbrechen wollte, oder nicht wusste, wie er sie in dem schweren

*) Waagen a. a. O. 226. Rumohr I. 299. Aginc. t. 49. ff. besonders t. 58. Die allzuvortheilhafte Würdigung, welche Platner a. a. O. II. 2. S. 353 den Miniaturen des Vaticans aus dem 12. Jahrh. giebt, scheint denn doch neben den Durchzeichnungen bei Agincourt, deren Richtigkeit er nicht bezweifelt, nicht bestehen zu können.

Stoffe behandeln sollte*). Die Einförmigkeit und Leblosigkeit der finstern Gestalten nimmt immer mehr zu. Die Personificationen beschränken sich zwar mehr auf hergebrachte Typen, aber sie verschwinden auch jetzt noch nicht, und wir werden sie selbst im germanischen Mittelalter noch wiederfinden**). Der Ausdruck geistlicher Strenge und Würde gelingt zwar noch gewöhnlich, auch andre Motive sind noch hin und wieder glücklich ausgeführt; aber meistens nur da, wo alte Vorbilder dem Maler vorschwebten, während sonst das geistige Interesse ganz schwindet und die lebendigsten Vorgänge matt, steif und seelenlos, ohne Frische der Phantasie oder mit dem übertriebenen, gefühllosen Eifer dargestellt sind, welchen sich knechtischer Sinn angewöhnt. Auch das Technische leidet ungeachtet aller Sorgfalt und Sauberkeit an manchen Mängeln. Die Farben werden oft grell und bunt, der Gebrauch des Goldes in Gründen, Gewändern und Nimben nimmt immermehr zu, während die Umrisse der Gewänder gewöhnlich mit schwarzer Farbe gemacht sind, wodurch der Gesammteindruck der Bilder dem von buntilluminirten Federzeichnungen gleicht.

Während bei den historischen Darstellungen die Phantasie ganz zu schlafen scheint, finden wir in den Manuscripten des 11. Jahrh. eine Neuerung phantastischer,

*) So an der Gestalt des Kaisers Alexius in dem kostbaren MS. der Panoplia (d. h. das „Waffenmagazin“ nämlich gegen alle Ketzerei) welches auf Befehl dieses Kaisers zusammengetragen wurde. Aginc. Peint. t. 58. n. 2.

**) Wahrheit und Gerechtigkeit stehen neben dem Throne des Kaisers (MS. v. J. 1080. Waagen a. a. O. S. 227). Milde und Gerechtigkeit flüstern dem Erlöser zu, indem er den Kaiser und dessen Sohn segnet, v. J. 1118. Ag. t. 59. Personificationen der Tugenden und Laster in dem MS. des Climax, aber bloss durch die Beischriften nicht durch Ausbildung der Gestalt charakterisirt. t. 52. u. Plattner a. a. O.

aber freilich kindischer und höchst unschöner Art. Die grossen Initialen bestehen nämlich aus menschlichen und zwar aus heiligen Gestalten in irgend einer, den Linien des Buchstabens einigermassen anzupassenden Handlung, wie es dem jedesmaligen Inhalte des Textes entsprach. Es hat etwas Widerliches, wenn bedeutsame Gegenstände und Momente nur als Zeichen eines Lautes dienen sollen*), und nur in einer Zeit, wo man an mechanische Wiederholung dieser heiligen Scenen gewöhnt war, konnte ein solcher Gebrauch aufkommen; auch ist es begreiflich, dass der natürlichen Bildung und Bewegung der Körper dabei oft Gewalt angethan werden musste, um sie den gradlinigen und winkeligen Formen der Buchstaben anzupassen. Allein immerhin überrascht uns diese, wenn auch kindische und geschmacklose Thätigkeit der Phantasie, und wir werden daran gewahr, auf wie todtem und abgestorbenem Felde wir uns befinden. In andern Manuscripten sehen wir eine ähnliche Zusammensetzung der Initialen, aber nur aus Thiergestalten, was denn ungleich leichter und harmloser ausfällt, und uns einigermassen an den phantastischen Gebrauch der Thiergestalten erinnert, welcher in unserm Mittelalter so verbreitet war. Die Anregung zu solchen Ornamenten kam höchst wahrscheinlich von den Arabern her, welche, wenn auch nicht in gleicher, doch in ähnlicher Weise sich in Phantasiespielen gefielen, und deren Einwirkung wir auch sonst in den Verzierungen, namentlich in manchen grellbunten Mustern der Seiteneinfassungen wahrnehmen. Im Allge-

*) So ist die Taufe Christi als X behandelt, wo dann die beiden Hauptgestalten die untern, die Engel die obern Arme bilden. Aginc. Peint. t. 49. n. 3. Montfaucon. Paléographie grecque l. III. ch. 8. giebt ein Alphabet derselben Art, welches sogar schon aus dem 8. Jahrh. sein soll.

meinen übrigens war der byzantinische Kunstcharakter fremden Vorbildern nicht sehr zugänglich, und namentlich konnte das phantastische Element, das um diese Zeit bei Arabern und Franken üppig wucherte, auf diesem dürren Boden nicht Wurzeln schlagen.

Ohne Zweifel blieb das künstlerische Gefühl und Geschick für die kleinern Dimensionen und die leichtere Technik der Miniaturen viel länger ausreichend, als für grössere Werke. Wie weit schon im 11. Jahrhundert an diesen die Erstarrung gediehen war, können wir am Zuverlässigsten an den Zeichnungen eines noch bis vor Kurzem erhaltenen, sehr ausgedehnten und kostbaren Werkes ersehen. Ich meine die ehernen Thüren der (im J. 1822 abgebrannten, jetzt bekanntlich wieder aufgebauten) Paulskirche bei Rom. Sie waren von Holz, aber mit starken Platten von Bronce belegt, welche der Höhe nach in 9, der Breite nach in 6 Felder abgetheilt, im Ganzen also 54 Tafeln mit Bildwerk oder Inschriften enthielten. Die Gestalten sind nicht erhaben gearbeitet, sondern nur mit äussern und innern Conturen in das Metall eingegraben und mit Silberdraht ausgelegt. Zwölf dieser Felder geben das Leben Christi, andre die stehenden Figuren der Propheten und Apostel, andre endlich die Darstellung des Todes der letzten, die übrigen sind mit Kreuzen, Adlern und Inschriften ausgefüllt. Diese belehren uns, dass das Werk in Constantinopel und zwar im Jahre 1070 in der Zeit des Mönchs Hildebrand, des nachherigen Pabstes Gregor VII., auf Kosten oder mit Beihülfe des Consuls Pantaleone gefertigt sind*). Dieser

*) Die lateinische Inschrift, welche dies besagt, enthält den Irrthum, dass sie den damals regierenden Pabst statt Alexander II. als Alexander IV. bezeichnet, der doch erst 1254 erwählt wur-

als Stifter ist selbst auf einer der Tafeln vor dem h. Paulus knieend dargestellt. Durch zwei Inschriften, die eine griechisch die andere syrisch, wird auch der Name des Meisters angezeigt, der sich „Staurakios der Giesser“ nennt.

In diesem bedeutenden und kostbaren Werke, das für eine der wichtigsten Kirchen der Christenheit auf entfernte Bestellung und also gewiss mit grosser Auswahl, Vorsicht und Ueberlegung besorgt war, können wir die Richtung, welche die byzantinische Kunst genommen hatte, beobachten. Noch immer war Constantinopel der Sitz künstlerischer Technik, zu dem man sich wendete, diese Technik schreckte vor der Grösse der Aufgabe nicht zurück und zeigte sich ihr gewachsen; allein in der Art der Behandlung erkennen wir schon eine der Wirkungen, welche zunächst das Aufgeben freier Plastik hervorgebracht hatte. Das Auge hatte sich immer mehr von der vollen Form entwöhnt, auch da wo keine Schattirung und Farbe dieselbe ersetzte begnügte man sich mit dem Flachen. Gewiss hing dies aber auch mit der moralischen Auffassung und mit dem Ausdruck, den man verlangte, zusammen. Diese flachen Gestalten, auf der dunkeln Farbe des Erzes mit bleichen Silberfäden schwach bezeichnet, hatten nothwendig etwas Leichenhaftes. In einer Zeit von freier Sinnesart würde man bei einer solchen Behandlung die Gestalten im Profil gezeichnet haben; der Umriss gab dann wenigstens die scharfen Züge, er gewährte so viel als möglich. Statt dessen waren sie hier in der Vorderansicht gezeigt und starrten also den

de. Platner a. a. O. III. 1. S. 447. Sie wird also wohl später hinzugefügt sein. Das Datum selbst ist dessen ungeachtet durch die Beziehung auf den Consul Pantaleon genügend beglaubigt.

Beschauer mit ihren hohlen Flächen gespenstisch an*). Man sieht daraus, dass der Künstler, der die leichtere und dankbarere Auffassung verschmähete, einen solchen Eindruck beabsichtigt hat. Vielleicht und sogar wahrscheinlich stellte man zwar nicht eine bewusste Ueberlegung an, ob Profil oder Vorderansicht zu wählen seien; man war schon so sehr des Thatkräftigen entwöhnt, dass man an eine andere Haltung als die des ruhigen Erscheinens gar nicht dachte. Allein dass man sich auch bei solcher Ausführung daran befriedigte, zeigt doch, dass der Geschmack an dem Trüben und Grauenhaften keinen Anstoss nahm, dass es ihm die Stelle des Würdigen und Majestätischen vertrat, und als charakteristische Aeusserung der Heiligkeit galt. Ohne Zweifel war diese Richtung noch eine neue, und da wo man ältern Vorbildern folgte, sprach sich daher dieser Geist nicht mit gleicher Stärke aus. Wir bemerken unter den Darstellungen der einzelnen Felder eine Verschiedenheit. Die Momente aus dem Leben des Heilandes, namentlich die Verkündigung und andere sind noch von besserer Zeichnung, die Martyrien ohne Uebertreibung, dagegen die wiederholt vorkommenden Figuren der Apostel auf ihrem Sterbebette von der höchsten Starrheit, mumienartig, im langweiligsten Einerlei dargestellt. Aber auch bei den einzeln stehenden Gestalten hat das Leblose schon eine hohe Stufe erreicht. Sie haben alle übermässig lange Verhältnisse, indem sie zehn bis dreizehn Kopflängen messen, und häufig ist die untere Hälfte des Körpers viel grösser als die obere. Der

*) Freilich war schon vor dem Brande vom J. 1822 die Schmelzarbeit, mit welcher die Köpfe ausgefüllt gewesen waren, verschwunden, so dass wir von diesen auf Agincourts Zeichnungen (Sculpt. t. 13. ff.) nur das hohle Oval sehen. Doch fand Rumohr (It. Forsch. I. 303.) welcher sie noch stellenweise sah, sie durchhin roh und verflossen.

Faltenwurf der Gewänder ist sorgsam durch einzelne Striche angedeutet, aber häufig sind diese schon an falschen Stellen angebracht oder doch so gehäuft, dass sie die Flächen des Körpers unterbrechen. Alles trägt dazu bei, ihnen ein gespenstisches Ansehen zu geben*).

Diese Beispiele sprechen schon vollständig den Geist der letzten Periode der byzantinischen Kunst aus, wie sie sich bis zum Untergange des Reichs mit geringen Veränderungen erhielt. Wir bemerken noch immer ein gewisses technisches Geschick, aber das Leben ist völlig gewichen. Selbst die neue Aufgabe, auch das Leiden darzustellen, hatte die Gemüther nicht anregen können, tiefer in psychologische und naturgemässe Motive einzugehen, die dabei so nahe lagen. Die Kraft war dieser Kunst schon etwas Fremdes geworden, sie konnte selbst durch Martern nicht zu einer lebendigen Aeusserung aufgereizt werden. Das Leiden bildete daher nur einen Uebergang zum Sterben; es schlich sich ein Wohlgefallen am Leichenhaften ein. Der stumpfe, knechtische Sinn eines gedemüthigten Volkes, die beengte, von unverstandenen Vorurtheilen beherrschte Denkungsweise, die geistlose, in leeren Förmlichkeiten bestehende Frömmigkeit fand in dem Todten, Gespenstischen ein entsprechendes Bild.

Wie die Thüren von S. Paul kamen im elften und zwölften Jahrhundert viele andre Kunstwerke aus diesen Gegenden in das Abendland, von denen wir manche noch vorfinden, ohne das Datum ihrer Entstehung genau angeben zu

*) Ganz ähnlich und wahrscheinlich gleichzeitig ist die Thüre des Doms zu Amalfi (v. d. Hagen, Briefe aus der Heimath III. 218). Auch im Kloster Susdal in Russland sollen ähnliche, jedoch mit Goldfäden eingelegte Thüren sein. (Adelung, die Korssunschen Thüren, im Anhange).

können, und die uns durch ihre starren Formen erschrecken. Beobachtungen über den chronologischen Fortgang dieses Verfalls können wir nur an den Miniaturen anstellen. Wir finden hier die des zwölften Jahrhunderts noch fast denen des vorhergehenden gleichstehend, die des dreizehnten geistloser und mechanischer, in der Zeichnung schwächer, in der Farbe trockener und unharmonischer. In den Formen sind sie jetzt weniger gleichbleibend, sondern in ihren Fehlern sehr verschieden, in geistiger Bedeutung dagegen von der grössten Einförmigkeit; dieses durch den Mangel an freier Empfindung, jenes durch die zunehmende Stumpfheit des Formensinnes erklärbar. Im vierzehnten Jahrhundert endlich gewinnen sie ganz ein vertrocknetes, mumienhaftes Ansehen, und sind oft auch in technischer Beziehung so nachlässig behandelt, dass sie flüchtiges, kümmerlich angemaltes Federgekritzel geben.

Wie es scheint kam in dieser Zeit die Tafelmalerei wieder mehr in Aufnahme, vielleicht wegen der steigenden Dürftigkeit, welche die Anschaffung von Mosaiken und Metallarbeiten erschwerte, vielleicht wegen eines veränderten kirchlichen Gebrauchs, der an die Stelle der Teppiche und Vorhänge gemalte Tafeln vor den Altären anbrachte, wie dieser Gebrauch bekanntlich noch jetzt in der griechischen Kirche besteht. Höchst wahrscheinlich sind diesen letzten Jahrhunderten die byzantinischen Andachtsbilder zuzuschreiben, welche wir hin und wieder im Abendlande, besonders in Italien finden. Auch sie zeigen noch immer ein technisches Geschick, gleichmässige Durchführung, wohlerhaltene Farbe; sie sind oft noch in grossen Dimensionen ausgeführt und nicht ohne eine allgemeine Kenntniss der Verhältnisse. Der Ausdruck hat noch immer etwas von der Würde

jener Mosaiken der frühern Jahrhunderte, aber sie ist völlig erstarrt, leblos und dabei oft mit einem Anspruch auf eine steife Grazie und Lieblichkeit verbunden. Die Züge sind in hergebrachten, von der Natur mannigfach abweichenden typischen Formen gehalten; das Auge, besonders der Augapfel gross, die Wölbung gering, die Nase schmal, der Raum zwischen Nase und Mund sehr gross, der Mund mit affectirter Zierlichkeit klein. Das ganze Gesicht ist sehr oval, lang und breit, auf dünnem, oben etwas abnehmendem Halse. In der Gewandung sind noch immer Spuren des antiken Styls, aber eines völlig missverstandenen; die Falten setzen noch ungefähr in den Richtungen an, welche sie durch die Formen des Körpers erhalten müssten, aber sie sind unverständig und ohne alle Flächen durchgeführt, so dass sie mit feinen verwirrten Strichlagen den ganzen Körper bedecken, welche daher wie zerhackt aussieht. Die Gestalten sind lang und hager, die Hände übermässig lang und gross, die Finger hässlich gekrümmt oder mit steifer Zierlichkeit gehalten. Die Bewegungen endlich sind hart und geben fast keinen Ausdruck als den einer knechtischen Demuth. Die Farbe hat einen braunen und schweren, doch nicht unangenehmen Ton; nur an den Fleischtheilen ist das Colorit auffallend gelb und dunkel, und trägt dazu bei, dem Ganzen den Ausdruck des Mumienhaften zu geben*).

Auch in diesen Bildern haben sich die allgemeinen architektonischen Grundlagen der Kunst noch einigermassen erhalten; die Technik ist noch ihrer Sache sicher,

*) Indessen ist der dunkle Ton dieser Bilder ohne Zweifel auch, wenigstens zum Theil, eine Wirkung der Zeit, des Nachdunkelns der Farben, der Verhärtung des Firnisses, des Lampendampfes.

der Sinn für Harmonie und Ordnung noch nicht verloren; nur das Individuelle und Lebendige ist daraus gewichen. Ebenso verhält es sich bei den spät byzantinischen Kunstwerken anderer Gattungen. Grade diese Verbindung allgemeiner Kunstgesetze mit der leblosen Auffassung der lebendigen Gestalt macht einen schauerlichen Eindruck. Während wir uns von rohen Sudeleien mit Gleichgültigkeit abwenden, fesseln uns diese Arbeiten einer erstorbenen Kunst (wenigstens die ersten welche wir kennen lernen) in gewissem Grade; wir betrachten sie freilich mit sehr gemischten Gefühlen, sie erfreuen uns nicht, aber sie beschäftigen uns wie das Hässliche in der Natur. In der That ist es auch nicht zu glauben, dass diese Gestalten nur durch Unkenntniss und Rohheit entstanden sind. Gewiss trug es viel dazu bei, dass die Kunst mehr in handwerksmässige Hände überging, welche in gedankenloser Nachahmung ihrer Vorbilder die Formen immer starrer, einförmiger, naturwidriger machten. Allein dennoch würde bei dem Besitze technischer Mittel einer oder der andere sich, wenn auch ungeschickt, in einem freiern Sinne versucht haben, wenn nicht das Starre und Mumienhafte für den herrschenden Geschmack eine Bedeutung gehabt hätte. Auch ist es begreiflich, dass ein knechtischer, abergläubischer Sinn an allem Freien und Lebendigen Anstoss nimmt, dass das Starre und Entstellte ihm ein demüthigendes Gefühl giebt, das ihm für Frömmigkeit gilt, und dass sich dann der letzte unvertilgbare Rest des Schönheitssinnes soweit verbildet, um die Formen, welche dazu dienen, für schön oder erhaben zu halten.

Wer sich mit frischem, jugendlichem Gefühle der Kunst zuwendet, um von ihr fruchtbare Anregung für Geist und Gemüth zu erlangen, wird durch die Werke der Byzantiner sich wenig befriedigt finden. Es gehört schon eine mehr als gewöhnliche Kenntniss und Uebung dazu, um unter manchem Abstossenden das Gute zu erkennen, eine mehr als gewöhnliche Vorliebe für die Kunst, um vor dieser unvollkommenen Darstellung ihres Wesens nicht zu erschrecken. Auch bestehen die Verdienste dieser Epoche mehr in technischem Geschick, als in genialen Leistungen. Indessen darf man doch nicht, wie es so häufig geschehen ist und geschieht, diese Kunstrichtung bloss als eine verkümmerte Tradition antiker Regeln ansehen; sie war vielmehr auch schöpferisch, in der Architektur brachte sie neue, höchst bedeutungsvolle und für mannigfaltige Anwendung geeignete Formen hervor, in der Malerei erzeugte sie die Typen der christlichen Gestalten. Der Geist des Christenthums war überhaupt schon, wenn auch noch nicht mit seiner vollen Kraft, in ihr thätig, und dies giebt ihr, selbst für die weniger Eingeweiheten, eine Anziehungskraft, welche bei dem Abstossenden der äussern Form etwas Geheimnissvolles hat.

Auf dem historischen Standpunkte können wir aber sogar ihre Mängel mit minder ungünstigem Auge betrachten. Die Herrlichkeit der altgriechischen Kunst war nicht dazu geeignet, auf weniger begabte Völker überzugehn; die Römer mussten sie erst verständlicher, populärer machen, wenn man will herabziehn, damit auch Andre den Zugang fänden. Die byzantinische Kunst setzte diesen Prozess noch weiter fort; sie brachte die Anforderungen künstlerischer Genialität auf das geringste Maass

zurück, und war dadurch geeignet, selbst von barbarischen Völkern aufgefasst und geübt zu werden. Im ganzen Laufe der Geschichte finden wir daher auch keine Kunstrichtung, welche in so weitem Kreise Einfluss gewann und Wirksamkeit übte, wie diese. Byzanz erscheint in diesem Sinne wie der Mittelpunkt einer neuen künstlerischen Welt, aus welchem nach allen Richtungen hin Strahlen ergehen, in der Nähe dichter und bestimmter, in der Entfernung mehr getrennt und gemischt. Diese Wirksamkeit der byzantinischen Kunst wurde durch die lange Erhaltung des Reiches in eigenthümlicher Weise befördert; höchst verschiedene Völker, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte bald auf demselben Boden bald in getrennten Gegenden erhoben, fanden hier immer einen Ausgangspunkt für ihre künstlerischen Leistungen. Die, wiewohl geringen und langsamen Veränderungen, welche die byzantinische Kunst erfuhr, trugen mit dazu bei, sie auch später entstehenden Nationen zugänglich zu erhalten; sie wirkte in chronologischer, wie in geographischer Beziehung vermittelnd für die Einheit eines grossen Theiles der Welt. Italien war anfangs zum Theil unter byzantinischer Herrschaft, später auch nach der Trennung der Kirchen durch die Nähe und durch politische und merkantilische Beziehungen nie ganz ausser Verkehr mit dem Ostreiche. Die andern Länder der abendländischen Christenheit blickten zuerst noch mit Ehrfurcht nach dem Sitze der Kaiserherrschaft, nach der reichsten und civilisirtesten Stadt der damaligen Welt hinüber. Es fehlte nicht an diplomatischen Verbindungen, an dem Wechsel der Gesandtschaften, welche nicht bloss eine Kenntniss von dem Glanze byzantinischer Kunst erhielten, sondern auch kaiserliche Schenkungen an die Beherrscher von

Frankreich und Deutschland zur Folge hatten. Auch der Handel führte manches Werk orientalischer Kunst in das Abendland. War aber auch diese unmittelbare Verbindung nicht eine sehr lebendige und ununterbrochene, so blieb doch Italien fast beständig die Lehrerin des ganzen Abendlandes und theilte ihm mittelbarer Weise byzantinische Elemente mit. Weiterhin im Nord-Osten von Europa und in asiatischen Gegenden fand die byzantinische Kunst mit dem Christenthume, das von Constantinopel sich dahin verbreitete, Eingang. Ihr Einfluss beschränkte sich aber nicht auf die Christen; auch die Araber als sie sich von Persien bis Spanien einen weiten Länderkreis unterwarfen, fanden überall verwandte, von römisch-byzantinischem Geiste durchbildete Kunstgestalten vor, in denen sie ihre ersten Versuche machten.

Freilich nahmen in allen diesen Ländern die überlieferten Formen andere Gestalten an, je kunstfähiger, je kräftiger das lernende Volk war, desto schneller oder wirksamer begann es aus eigenem Geiste zu arbeiten. Aber immerhin blieb doch in diesen freiern Schöpfungen der Ursprung mehr oder weniger sichtbar und die Geschichte darf ihn nicht vergessen.

Wie gross oder gering der Einfluss der byzantinischen Kunst auf die des romanisch-germanischen Abendlandes war, wie er sich bei den Arabern gestaltete, werden wir später ausführlich betrachten. Diese beiden Ausflüsse byzantinischer Kunst bilden den grossen Strom der Geschichte, wenn auch in verschiedenen Armen. Daneben aber giebt es kleinere Bäche, welche aus jenem grossen Behälter antiker Kunst abgeleitet werden, theils um bald jenen mächtigern Flüssen sich zuzuwenden, theils um als todte Wasser zu versumpfen. Diese Bedeutung hat die

einflusslose, aber sehr merkwürdige Kunst der Armenier und die noch jetzt geübte des russischen Reiches, welche wir daher hier anhangsweise betrachten werden. Vorher nimmt aber noch eine andere Gegend unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, Persien, dessen alte Kunst wir schon früher kennen gelernt haben, mit erneuerter Bevölkerung und mit einem andern Aufschwunge des Geistes. Die Kunst dieser spätern Perser unter dem Herrscherstamme der Sassaniden ist zwar weniger von der byzantinischen Kunst im eigenthümlichen Sinne des Wortes ausgegangen, als von der spätrömischen und von altpersischer Tradition. Auch ist sie leider nicht so genau bekannt, dass wir sie mit voller Zuverlässigkeit und Ausführlichkeit schildern könnten. Allein sie ist wichtig, weil sich in ihr neue und bedeutsame Elemente erkennen lassen, und sie darf jedenfalls nicht übergangen werden, weil sie zunächst auf die armenische, dann aber auch auf die viel wichtigere arabische Kunst einigen, vielleicht wesentlichen Einfluss hatte und zum Verständniss derselben dient.

Viertes Kapitel.

Die Kunst im Sassanidenreiche.

Nachdem Alexander das Reich des grossen Königs gestürzt und seinen Nachfolgern zur Behauptung hinterlassen hatte, erhoben sich dennoch bald wieder einheimische Stämme. Die Parther, ein bis dahin unbekanntes Volk, aus den nördlichen Gebirgen heruntersteigend, bedrängten die Könige griechischen Stammes aus dem Hause des Seleucus und gründeten auf dem Boden persischer Herrschaft ein neues Reich. Um die Zeit des Alexander Severus, im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, bemächtigte sich ein Emporkömmling, Artaxerxes oder Ardeschir, der Herrschaft. Unter dem Titel eines Abkömmlings der alten persichen Könige warf er sich zum Vorkämpfer der durch Sektenspaltungen entstellten Lehre Zoroasters auf, berief zur Reinigung und Feststellung derselben eine Versammlung der Magier, und gab ihren Satzungen durch strenge Gewalt Nachdruck. Die neuangefachte Begeisterung der Ormuzddiener benutzend führte er sie sogleich zu siegreichen Zügen wider die vereinzelten Nachbarstämme und wider die römischen

Heere, und gab durch kluge Anordnungen der innern Verwaltung grössere Festigkeit. Er gründete die kräftige Dynastie der Sassaniden, welche das alternde römische Reich in fortdauernden Kriegen hart bedrohete und erst bei dem Eindringen der Araber gestürzt wurde.

Dies neue Reich schloss sich wie in der Religion so auch in der Verfassung an die Gewohnheiten der alten Perser an. Aber dennoch war manches anders geworden. Vielleicht ein Ueberrest griechischer Ansichten, von Alexanders Zügen her bis an die Gränzen Indiens verbreitet, mehr noch der rohe aber kräftige Sinn, mit welchem die Parther das stammverwandte, aber erschlaffte Volk der persischen Länder erfrischten, gab dem neupersischen Reiche einen mehr abendländischen Charakter; die alte Verwandtschaft mit dem germanischen Stamme tritt hier deutlicher hervor. Gestützt auf den Beistand der Magier und im Geiste des Orients hatte zwar Ardschir seinem Reiche eine despotische Verfassung gegeben, aber so, dass er dem kriegerischen Geiste seines Adels schmeichelte und ihn für sich gewann. Es bildete sich eine rohe Ritterlichkeit aus; frühe wurde der junge Edelmann in eine Kriegsschule aufgenommen, zu Waffenübungen und in adliger Sitte erzogen, und dann auf sein Schloss entlassen, um beim ersten Waffenrufe mit seinen Mannen zum Heere zu stossen. Dieser Adel bildete den Kern der persischen Reiterei, die mit der Flüchtigkeit ihrer Rosse und der Sicherheit ihres Bogenschusses den Römern so gefährlich war, während die schlechtgeordneten Schaaren des Fussvolks den Legionen nur schwachen Widerstand leisteten. In diesen Reitern erkennen wir das Vorbild unserer Ritter des Mittelalters; sie sind recht ritterlich geschmückt, tragen Panzer, befederte Helme, Spiess,

Schwert und Schild, das Geschirr ihrer Pferde ist überaus prächtig. Sie lieben abenteuerliche Züge, welche in den Mund des Volks übergingen und in Liedern verbreitet wurden.

Ueberhaupt war die Phantasie angeregt, zum Wunderbaren und Mährchenhaften geneigt. Schon bei den alten Persern finden wir Spuren einer solchen Richtung; durch den Lauf der Geschichte, durch die kühnen, alles vermittelnden Züge Alexanders, durch die Kriege seiner Nachfolger in diesen Gegenden und durch die Verbindung orientalischer und griechischer Elemente, endlich durch den frischern Sinn des parthischen Stammes bekam sie einen höhern Schwung, und suchte und fand reichliche Nahrung in indischen Fabeln und einheimischen Ueberlieferungen, die im Laufe dunkler Jahrhunderte sich immer wunderbarer gestalteten. Mit den uralten, halb allegorischen Mythen der Weltschöpfung durch Ormuzd und seine Genien mischten sich die Nachrichten von den Kämpfen der frühern Perserkönige; ihre Feldherrn wuchsen zu riesenhaften Gestalten, die mit bösen Genien und Drachen zu kämpfen hatten, von Zauberern und Feen beschützt wurden. Auch die Gegenwart wurde dann von dem Volke aufgefasst und bald ausgeschmückt und vergrössert, und es kam auf diese Weise eine Fülle von Sagen und anmuthigen Mährchen in Umlauf, welche später von den muhamedanischen Persern verarbeitet und aufgezeichnet wurden und auch dem Abendlande reichen Stoff gaben.

Der Glanzpunkt des sassanidischen Reichs trat ziemlich lange nach seiner Gründung ein, unter Chosroes, mit dem Beinamen: Nuschirvan, d. i. der Grossmüthige oder Gerechte, einem Zeitgenossen Justinians, dessen

kräftige Herrschaft und Rechtspflege in der Vorstellung der Orientalen ihn zu einer ähnlichen Gestalt wie Salomo machte. Gross in Waffenthaten wandte er seine Sorgfalt auch den Wissenschaften zu; er rief Philosophen aus den christlichen Reichen herbei, liess griechische Schriften übersetzen, sendete eine Botschaft nach Indien um das moralisch politische Fabelbuch des Bilpai nach Persien zu verpflanzen, und gebot die Annalen des Reichs niederzuschreiben, eine Sammlung von Sagen, aus welcher später das berühmteste epische Gedicht des Orients, der Schah-Nameh, das Königsbuch des Ferdusi, entstand*).

Nicht minder bekannt in den Sagen des Orients ist einer seiner spätern Nachfolger, Chosroes-Parviz († 628), zunächst durch den Wechsel seiner Schicksale, durch seine Kriegsthaten und durch die Gunst, welche er den Wissenschaften und Künsten erwies, dann aber auch durch seine Liebe zur Schirin, welche von der zarten und sinnigen Verehrung des Helden und Baumeisters Ferhad gerührt, die, wiewohl unbegründete Eifersucht ihres königlichen Gatten erregte**). In dem Hergange selbst und in dem Wohlgefallen, welches die Sage daran fand, scheint eine Richtung auf die romantische Auffassung der Liebe schon frühe durchzublicken***). Auch die

*) Diese sagenhafte Geschichte der alten Perser ist zusammengestellt in Malcolms Geschichte von Persien. Uebers. von Becker, Leipzig 1830.

**) Schirin übers. durch v. Hammer, Leipzig 1809.

***) Wir kennen zwar diese Sagen hauptsächlich nur aus den Bearbeitungen muhamedanischer Dichter und es ist nicht zu bezweifeln, dass sie die romantische Färbung gesteigert haben. Indessen ist der Name der Schirin oder Syra, der zärtlich geliebten und eifersüchtig bewachten Gattin Chosroes, geschichtlich, und ihre Schicksale (sie soll Christin griechischer Geburt gewesen sein) haben selbst in den trockenen Erwähnungen der byzantinischen Historiker einen

Prachtliebe dieses Königs gab ihm einen mährchenhaft glänzenden Schein; sein Palast in Artemidora oder Dastagerd wird zauberisch beschrieben, zahllose silberne Säulen stützten das Dach, kostbare Teppiche schmückten die Wände, den Park durchstreiften Schaaren von Straussen, Antilopen, Ebern, Pfauen, Fasanen, selbst von Löwen und Tigern, und aus den Thoren gingen viele hunderte von Elephanten hervor, wenn der König sich dem Volke zeigte *). Die Sage brachte seine Baulust mit seiner Liebe in Verbindung. Um den gefährlichen Ferhad zu entfernen und zu beschäftigen übertrug er ihm ein Riesenwerk, die Strasse und den Kanal von Bisutun durch hohe unwirthbare Felsen zu ziehen; man zeigt noch jetzt den Kanal in einer Länge von achtzehn Meilen, mit Grotten und Reliefs an der grade abgeschnittenen Wand des Felsens.

Chosroes tragisches Ende trug dazu bei, ihn zum Helden der Volkspoesie zu machen. Nachdem er durch eine blutige Revolution auf den Thron gelangt, unter harten, zuletzt glücklich überstandenen Kämpfen mit einheimischen Empörern sich behauptet hatte, trug er seine Waffen weithin über die byzantinischen Provinzen, unterwarf Syrien, Kleinasien, Aegypten, bedrohete selbst Constantinopel, bis endlich, nach einem Leben des Sieges und der Pracht, die kühnen Züge des byzantinischen Kaisers Heraclius ihn bedrängten; fliehend musste er den Genüssen von Dastagerd den Rücken wenden, und fiel nun

romanhaften Anflug (vergl. Gibbon Chap. 46. note 21). Auch muss jenen spätern Poesien der muhamedanischen Perser ein älteres, im Lande einheimisches Element zum Grunde gelegen haben, da in keinem andern Lande die arabische Poesie eine so romantische Richtung erhielt, und da nur dieses die Eroberer bewegen konnte, diese Sagen zu bewahren.

*) Gibbon a. a. O. Ritter IX. 506.

meuchelmörderisch durch einen Verrath, der seinen Sohn auf den Thron erhob. Die Sage knüpft auch Schirins und Ferhads Ende an das seinige, verzweifelnd gab sich Schirin mit eigenem Dolche den Tod und Ferhad stürzte sich von den Felsen in den Abgrund.

Es kann überraschen, dass diese phantastisch-poetische Richtung auf dem Boden einer so strengen Religion und einer harten Despotie gedieh. Allein grade diese Strenge erleichterte es. Die Lehre Zoroasters, indem sie das Leben mit einer Menge von Vorschriften belastete und einzwängte, gab einen Anreiz, in allen Gebieten die nicht von religiösen Besimmungen beherrscht waren sich frei und ausgelassen zu bewegen. Die Folgen eines dualistischen Systems waren schon in der glänzenden Despotie der alten Perserkönige in ähnlicher Weise zu erkennen; jetzt traten sie um so mehr in volles Licht, als besonders in diesen letzten Zeiten der Sassanidenherrschaft die feste Anhänglichkeit des Volkes an den Ormuzddienst schon mannigfach erschüttert war. Dieselbe Bewegung, welche in Arabien den verschiedensten Culten Eingang verschaffte, fand auch in Persien statt. Die lange Herrschaft griechischer Fürsten war nicht ohne Einfluss geblieben, die christliche Lehre hatte weite Verbreitung erlangt. Schon frühe waren hier Sektenstifter aufgestanden; Mani (geb. 240) versuchte eine Verschmelzung des Christenthums mit dem persischen Doppelsystem, Mazdak unter Chosroes I. predigte in ausschweifenden Lehrsätzen Gemeinschaft der Güter und Weiber und fand zahlreiche Anhänger. Das Entstehen dieser verfolgten und unterdrückten Sekten ist mehr ein Zeichen als eine Ursache der beginnenden Auflösung des alten Glaubens, welche durch das Eindringen europäischer Wissenschaft und in-

discher Phantasiespiele unscheinbarer aber gründlicher herbeigeführt wurde.

Von den so prachtvoll beschriebenen Bauten der Sassanidenfürsten können wir leider nicht viel aufweisen. Die architektonischen Ueberreste, welche die Sorgfalt europäischer Reisenden seit einigen Jahren entdeckt hat, bestehen meistens nur in Felsgrotten oder in weitläuftigen gewölbten Souterrains zerstörter Paläste; nur an ihrer Ausdehnung und in einzelnen Fragmenten geben sie noch Zeugniss von dem Glanze, der einst in ihnen herrschte. Bemerkenswerth ist in diesen Hallen, dass die Wölbung in Bedachungen und Bogen häufig vorkommt. Wie es scheint liebten die Sassanidenfürsten, nach einer Sitte welche sie aus den Hochgebirgen mitgebracht haben mochten, ausgedehnte Grottenbauten, als sichere Schlösser und als kühlen Aufenthalt in den heissen Monaten; eine beträchtliche Zahl solcher Anlagen, welche noch plastischen Schmuck als ein Zeugniss ihrer königlichen Ausstattung behalten haben, ist bekannt geworden. Vielleicht erzeugte diese Neigung in Verbindung mit dem Beispiele der byzantinischen Architektur auch hier die Vorliebe für Wölbungen. Ohne Zweifel hatte die griechisch-römische Baukunst einen grossen Einfluss auf die sassanidische. Chosroes Nuschirwan wurde bei der Einnahme von Antiochien so sehr von der Schönheit dieser Stadt entzückt, dass er ihren Plan aufzeichnen und nach demselben eine neue Stadt nahe bei seiner Residenz Madain aufbauen liess*). Indessen unterwarf man sich nicht ganz den

*) Ritter X. 171. Auch früher schon fanden römische Formen Eingang. Julian traf auf seinem persischen Feldzuge einen im römischen Style gebauten Palast an, der deshalb der Zerstörung entging. Ammian. Marc. XXIV. 5.

Regeln griechischer Meister. Einige unter diesen Ruinen aufgefundene Fragmente deuten auf griechischen Einfluss hin, während andere noch altpersische Formen zeigen; namentlich hat man Säulenstämme mit Lotosornamenten und Kannelirungen wie in Persepolis auch in sassanidischen Bauten gefunden *). Bei dieser Mischung verschiedener Elemente ist es nicht wahrscheinlich, dass sich unter diesem zwar mächtigen, aber rohen und nachahmenden Volksstamme ein bedeutender und wahrhaft eigenthümlicher Styl gebildet haben wird. Indessen würde es dennoch wichtig sein, Näheres über denselben zu erfahren, um danach mit Sicherheit ermessen zu können, welchen Einfluss er auf die Araber ausgeübt habe. Man hat in sassanidischen Trümmern unter anderm auch die wiederholte Anwendung des Spitzbogens wahrzunehmen geglaubt, und es ist daher möglich (wenn diese Theile nicht spätere Zusätze sind) dass diese Form hier schon frühe vorgekommen und von hier aus auf die Araber übergegangen ist; indessen bedarf dies noch nähern Beweises**).

*) Griechischen Ursprungs scheint ein Fries mit Weinlaub in einer Grotte bei Kermanschah (Ritter IX. 368.), so wie Rawlinson unter den Trümmern im Bezirke Bisutun (daselbst 342.) Basamente, Säulenschäfte und Kapitäle anscheinend griechischen Styls fand. Vgl. über andre Ruinen (Hamadan, Dizful, Kongaver, Sirwan, Holwan, Kasr-Schirin, Tamur) a. a. O. S. 101, 295, 400, 443, 485, 959.

**) Dies behauptet Lenormant (bei de Caumont, cours d'antiqu. IV. 206 und Hist. sommaire de l'Arch. p. 128), mit Beziehung auf die Spitzbogen, welche in Madain, dem alten Ktesiphon, am Schlosse des Chosroes gefunden sein sollen. In Susa (wo die frühern Reisenden nach Ritter IX. 294. nur Trümmerhaufen von Backsteinbauten und eine grosse Plattform entdeckten) will ein neuerer Beschreiber (im „Ausland" 1843 S. 310.) noch die Façade einer grossartigen Palastruine bemerkt haben, welche in der Mitte durch einen halbkreisförmigen Bogen getheilt ist, während an den Seiten nischenartige Bogen in mehrern Reihen übereinander angebracht sind. Wenn sich diese

Bedeutender sind die plastischen Denkmäler der Sassaniden, die sich an mehrern Stellen ihres Reiches vorgefunden haben, meistens, wie die Werke ihrer achämenidischen Vorfahren welche wir früher kennen gelernt haben, Reliefs an der Felswand eingemeisselt. Bei Persepolis selbst, in der Nähe der Grabmäler der ältern Könige sind solche Reliefs erhalten, dann aber auch an andern Stellen, die besten und umfangreichsten unter den Trümmern der Königsstadt Schahpur und bei Kermanschah *). Die Gegenstände dieser Bildwerke sind, wie bei den altpersischen Denkmälern, stets officieller Art, Verherrlichung des Fürsten, Vorführung von Gesandten und Gefangenen, Friedensschlüsse, und besonders auch Jagden, welche wahrscheinlich einen Hauptbestandtheil grosser Hoffeste ausmachten. Die Könige sind dabei gewöhnlich zu Pferde dargestellt, in etwas grösserer Dimension, meistens in ihrer eigenthümlichen nationalen Tracht mit weiter, am Gürtel unterbundener Jacke und langen Beinkleidern **). Das Haupt ist mit der offenen Krone geschmückt, über welcher zuweilen das lockige Haupthaar hervorsteht, meistens aber eine hohe kugelartige Tiara sich erhebt. Breite Bänder flattern von der Krone herabhängend in der Luft und scheinen zum Theil am Kleide befestigt, während zu beiden Seiten des Kopfes

Nachricht bestätigt, so würden wir hier vielleicht das Vorbild der weiter unten zu erwähnenden grossartigen Bauten der Patanen und Moghuln in Indien anzunehmen haben.

*) S. Ritter, über die Sculpturen von Schahpur VIII. 827, über die bei Kermanschah (auf der Stelle Tak-i-Bostan d. i. der Berg der Gärten) IX. 368, bei Darabgherd, Holwan, Tamar VIII. 763. IX. 352. 473. 959.

**) Bei Kermanschah ist ein Reiter im Kettenharnisch, auf gepanzertem Rosse dargestellt a. a. O. IX. 380. Hier finden sich auch die weiblichen Genien, deren weiter unten gedacht wird.

das lange, buschige Haar weit abstehend das Gesicht umgiebt. Sie sind mit dem langen Schwerte bewaffnet und eine Kugel hängt an starker Kette vom Sattel herunter. Oft liegen Ueberwundene fussfällig bittend vor ihnen, fast unter den Tritten ihres Rosses, gewöhnlich in römischer Tracht. Ohne Zweifel meistens eine Anspielung auf den grossen Gegenstand des Ruhms dieser persischen Fürsten, auf die Gefangennehmung des römischen Kaisers Valerian. Seine Lage zu den Füssen des Pferdes mag nicht bloss eine bildliche Demüthigung sein, da den Berichten zufolge der übermüthige Sapor in der schimpflichen Behandlung des siebenzigjährigen Fürsten so weit ging, dass er auf seinem Rücken das Ross bestieg. Darstellungen dieser Art finden sich dann häufig wiederholt; die sechs grossen Reliefs von Schahpur, von denen die meisten mehrere Felder enthalten, geben fast durchgängig solche Siegesbilder in grosser Ausdehnung, mit zahlreichen Gefangenen verschiedener Nationen, mit Elephanten und erbeuteten Pferden, mit berittenen Leibgarden und Hofleuten, dann aber auch einen Friedensschluss zweier persischen Prinzen und ein grosses Jagdstück.

Die Arbeit dieser Bildwerke ist verschieden; im Ganzen stehen sie den altpersichen Werken nach. Bei vielen derselben ist griechisch-römischer Einfluss zu erkennen. Sapor I., der Besieger Valerians, hatte griechische Künstler und Handwerker in seinem Dienste, und gewiss werden die beiden Chosroen sich ebenfalls solcher bedient haben. Auch zeigt sich der griechische Einfluss sogar bei der Ausstattung religiöser Gestalten; so finden sich hier statt des männlichen Feruers, den wir auf den altpersischen Denkmälern sehen, graziöse weibliche Ge-

nien, jugendlich, in reichem fliegenden Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln, regelmässig gelocktem Seitenhaare, an christliche Genien erinnernd. Andere Gestalten, namentlich die gefangenen Römer selbst, gleichen dem Style römischer Werke aus der Zeit des Verfalls. Daneben aber hat sich auch ein einheimisches oder doch aus der römischen Kunst nicht entnommenes Element erhalten. Die Züge des Gesichts haben harte, fast eckige, aber regelmässige und nicht unschöne Formen, die Locken des fliegenden Haares sind mit strenger Symmetrie geordnet, in den Falten der Kleider ist dagegen eine Nachahmung der Natur unverkennbar. Es ist darin eine eigenthümliche Mischung von streng Mathematischem und von wild Bewegtem, von roher Stylhaftigkeit und von Naturalismus, nicht unähnlich manchen Erscheinungen des deutschen Mittelalters. Fast alle diese Bildwerke sind nur Reliefs, theils flach, theils mehr erhaben. Statuen sind äusserst selten erhalten, indessen zeigen zwei Beispiele, dass es deren gab. Beide sind in kolossaler Grösse, die eine bei Kermanschah ganz roh, die andere in den Ruinen von Schahpur (das Bild eines Fürsten, vielleicht Sapor's I., in der Tracht wie auf den Reliefs) besser gearbeitet *).

Auch die Malerei wurde im Sassanidenreiche geübt. Man hatte Maler von bedeutendem Ansehen, der Sage zufolge war ein solcher: Schahpur, der Abgesandte Chosroes an Schirin. Von ihrer Malerei ist uns zwar nichts

*) Ueber die Statue bei Kermanschah, Ritter IX. 378. Von der bei Schahpur (sie ist 15½ Fuss hoch, nach Ritter VIII. 840) finden sich gute Abbildungen bei Texier, Déscription de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie, tab. 149, 150. Leider sind von diesem Werke, welches künftig die besten Anschauungen der persischen Kunst gewähren wird, bisher nur die ersten Lieferungen erschienen.

geblieben, indessen haben sich selbst die muhamedanischen Perser durch diese ihre Vorgänger zu der verbotenen Kunst verleiten lassen. Noch immer findet man in Persien Wandmalereien, und die Handschriften persischer Gedichte sind mit Miniaturen geschmückt, in welchen ohne Zweifel der Typus älterer Gemälde erhalten ist *).

Diese Gemälde sind von unregelmässiger Zeichnung, ohne Perspective, Abschattung und Haltung, sie zeigen aber die seltsamsten Gestalten, die wunderbarste Gruppirung, das brennendste und dauerndste Kolorit, das kein europäischer Farbenschatz wieder giebt. Der Held Rustan bleibt sich in diesen Miniaturen immer gleich in Gestalt, Gesicht und Musculatur, mit rothbraunem, blonden Bart und Haupthaar. Sein Gewand ist von Leder, er trägt einen Drahtpanzer, einen eisernen Helm mit Thierschmuck; der gekrümmte Dolch hängt an seiner Rechten, er führt eine Keule mit ungeheurem Knoten.

Eine völlig freie und eigenthümliche, und besonders eine geistig hochstehende und ideale Kunst finden wir hienach bei diesen spätern Persern in keiner Beziehung vor; vielmehr nur einen schwachen, rohen Ausdruck ihrer Nationalität an überlieferten Formen. Allein diese Spuren eines neuen Geistes, der wahrscheinlich auf die Araber von bedeutendem Einfluss war und zum Theil als ein Vorbote germanischer Eigenthümlichkeiten betrachtet werden kann, verdienen wohl ihre Stelle auch in der Geschichte der bildenden Künste.

*) v. Hammer Schirin. Leip. fig. 1809. Ritter Erdkunde VIII. 183. Bei der Eroberung von Madain fanden die Araber im Palaste einen kostbaren Teppich von gewaltiger Grösse, auf welchem ein Bild des Paradieses dargestellt war, mit Blumen und Früchten von Edelsteinen auf goldenen Stielen. Omar liess ihn ohne Rücksicht auf den Kunstwerth zerschneiden und vertheilen. Ebenda X. p. 173.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst in Georgien und Armenien.

Die Nachbarschaft des Meeres wirkt meistens vortheilhaft auf die Völker. Die Phönicier ermuthigte sie zu weiten Handelsreisen bis über die Säulen des Hercules hinaus, in den Griechen bestärkte sie ihre natürliche Regsamkeit, den Römern öffnete sie die Aussicht auf eine Weltherrschaft. Ganz anders verhielt es sich bei den Küstenbewohnern des schwarzen Meeres. Dieses engumschlossene Wasserbecken wurde das Ziel und die Gränze der Wanderungen roher Völker aus den asiatischen Flächen oder aus den rauhen Thälern des Kaukasus, während seine Küsten fremden Seefahrern, besonders den unternehmenden Griechen, leicht zugänglich waren, die durch Handel und Kolonien die Einheimischen in eine untergeordnete Stellung brachten*). Auch die benach-

*) Bekanntlich war hier jenes Kolchis, von dem die Argonauten das goldne Vliess, ein Symbol des Handelsreichthums, holten. Wichtig und mächtig waren besonders die griechischen Kolonien auf der Halbinsel Krimm, aus denen dann durch Vermischung mit scythischen Stämmen eine eigenthümliche halbbarbarische Bevölkerung hervorging. Es ist interessant, in den Fürstengräbern dieser Gegend die Gestalten griechischer Kunst in barbarischer Tracht zu erkennen. S. Dubois, Voyage autour du Caucase, V. p. 518. ff.

barten, vom Meere entfernteren, in den Thälern am Südabhange des Kaukasus wohnenden Völker waren durch Gebirgsdämme vereinzelt und unfähig den mächtigen Herrschern des mittlern Asiens kräftigen Widerstand zu leisten. Niemals bildete sich daher hier eine starke, selbstständige Nationalität, aber doch gewähren diese Gegenden ein historisches Interesse, indem sich hier die Eigenthümlichkeiten verschiedener Völkerstämme frühzeitig kämpfend berührten oder freundlich vermischten. Diese Gegenden sind es nun, in welchen sich interessante Monumente christlicher Architektur finden, von denen wir erst seit Kurzem einigermassen befriedigende Kunde erhalten haben, und die, wenn ihnen auch keine Einwirkung auf die weitere Entwickelung der christlichen Kunst zugeschrieben werden kann, dennoch nicht übergangen werden dürfen, und durch Vergleichungen und Beziehungen mancher Art Aufschlüsse geben.

Es sind mehrere Provinzen, welche hier wegen ihrer verschiedenen Schicksale unterschieden werden müssen, zunächst das Küstenland Abkhasien oder Lazica, dann weiter südlich auf dem Südabhange des Kaukasus die Landschaften Mingrelien und Guria an der Küste, Imereth und Karthli im Innern, welche man unter dem gemeinschaftlichen Namen von Georgien begreift, endlich nach Südosten bis zur Gränze von Persien das grössere Land Armenien. Die Bewohner dieser Gegenden scheinen den persischen Gebirgsstämmen verwandt, obgleich ihre Schicksale ihnen eine ganz andere Richtung gegeben haben. Wie jene sind sie ritterlich und freiheitsliebend, zur Waffenübung, zu Abenteuern und Raubzügen geneigt, williger sich in einer Art Lehnsverband oder Hörigkeit benachbarten Häuptlingen anzuschliessen, als sich einem

gemeinsamen Herrscherstamme zu unterwerfen. Sie sind streitlustig, aber ohne Energie, zu geistiger Cultur wenig geeignet. Während aber die Perser durch ihre Verschmelzung mit den Medern, durch die einfache, reine Lehre Zoroasters zu einem gewaltigen, einigen Volke sich gestalteten, erhielt sich hier ein unklarer, wilder Götzendienst, ein schwankender, unsicherer Zustand der Dinge. Auch liess ihre geographische Lage ihnen nicht die Ruhe zu selbstständiger Ausbildung; wir finden sie stets im Kampfe bald mit den wilden Völkern des Gebirges, bald mit mächtigen Nationen, welche von Asien oder von der Küste her sie bedrängen. Die grossen Könige von Persien, dann die Nachfolger Alexanders, darauf Mithridates und endlich seit Pompejus die Römer übten hier mehr oder minder ihre Herrschaft, wenn auch durch einheimische, tributpflichtige Fürsten. Endlich aber wurden sie durch den grossen Kampf der Römer und der Perser aufgeregt und unter sich gespalten. Schon Tacitus fasst sie mit seinem durchdringenden Blicke so auf; als ein zweideutiges, uneiniges Volk, das, von den mächtigsten Reichen begränzt, keinem sich ganz zuwende, nicht den Parthern, denen sie durch die Lage des Landes, durch Aehnlichkeit der Sitten und Wechselheirathen nahestånden, nicht den Römern, bei denen sie Schutz gegen die Uebermacht jener suchten*). Noch jetzt passt diese Schilderung. Unter russischer, türkischer und persischer Herrschaft getheilt, sind diese Völker noch jetzt ebenso schwankend und unselbstständig, bald kampflustig und schwer zu beherrschen, bald sanft und schwach.

Eine erfreuliche Episode in dieser Geschichte eines verkümmerten Volkslebens bildet die Einführung des

*) Tac. Annal. II. 56. XIII. 34.

Christenthums; die Religion verband diese zersplitterten Völkerschaften und erweckte ihre Kraft. Besonders gilt dies von Armenien, das sich ziemlich früh zum christlichen Glauben bekannte.

Während ein kräftiger Emporkömmling in Persien die sassanidische Dynastie gründete, herrschten in Armenien Prinzen aus dem ältern Herrschergeschlechte der Perser, Arsaciden; innere Zwietracht gab Ardschir die Gelegenheit sich einzumischen und die Sprösslinge des feindlichen Hauses zu vertilgen. Nur der unmündige Sohn des letzten Herrschers, der Knabe Derdat oder, wie die Römer ihn nannten, Tiridates wurde nebst seiner Schwester nach Rom gerettet und kehrte von hier nach dreissig Jahren siegreich in seine Heimath zurück (259 n. Chr. Geb.). Er begann damit den alten Götzendienst herzustellen, Paläste und Tempel im römischen Style zu bauen. Doch die Stunde des Heidenthums hatte geschlagen. Zwei andere Kinder desselben königlichen Stammes, aber aus andern Linien, ein Knabe Gregor und eine Jungfrau Ripsime, waren ebenfalls auf römisches Gebiet geflüchtet. Im christlichen Glauben erzogen kehrten auch sie in ihre Heimath zurück und begannen das Werk der Bekehrung. Ripsime erlitt den Märtyrertod, Gregor aber wurde durch Wunder gerettet, und taufte endlich (302) den König selbst mit einem grossen Theile des Volkes. Er gründete Gotteshäuser und Klöster, wurde der erste Patriarch der armenischen Kirche und ist noch jetzt als der Erleuchter (Illuminator) der gefeierte Schutzheilige des Volks. Die neue Lehre erlangte, wenn auch erst nach blutigen innern Kämpfen allgemeine Anerkennung und wurzelte tief in den Gemüthern. Die politische Selbstständigkeit des Landes war dagegen von kurzer Dauer;

noch im vierten Jahrhundert wurde es der Schauplatz römisch-parthischer Kriege, und nach dem Feldzuge Julians im Friedensschlusse seines Nachfolgers sogar getheilt in ein westliches den Römern und ein östliches den Persern zufallendes Gebiet. Um so eifriger war die Anhänglichkeit des Volkes an die Religion; in der That verdankte es ihr Alles. Bisher hatte den Armeniern sogar eine eigene Schrift gefehlt, sie bedienten sich griechischer oder persischer Buchstaben. Das Christenthum bedurfte einer Schrift, welche der Sprache des Volks sich anschloss; ein gelehrter und frommer Mönch, Mesrop, erfand (406) ein eignes, armenisches Alphabet, geeignet die rauhen Laute des einheimischen Dialektes zu bezeichnen. Die Klöster wurden nun der Sitz einer einheimischen Literatur, welche zunächst freilich nur Uebersetzungen, dann aber auch eigne Andachtsbücher und Chroniken hervorbrachte. Unter dem Drucke parthischer Herrscher schrieb Moses von Khorene, nicht ohne Klagen, sein wichtiges Geschichtswerk. Die Kirche wurde die Bewahrerin der Nationalität, an sie schloss sich das unglückliche Volk mit ungetheilter Wärme an.

Es bedurfte dessen um so mehr als es bald auch in religiöser Beziehung isolirt stehen sollte. Während der Lehrstreitigkeiten der orientalischen Christen im fünften Jahrhundert nahm die junge armenische Kirche die Sätze des Eutyches, nach welchen in Christus nur Eine Natur, die göttliche, nicht eine doppelte, menschliche und göttliche, erkannt wurde, und sie blieb bei dieser „monophysitischen“ Lehre, obgleich das Concil von Chalcedon (451) dieselbe für ketzerisch erklärte. Dadurch wurde sie von der Gemeinschaft mit der übrigen christlichen Kirche ausgeschlossen, und noch jetzt stehen die Armenier den

Griechen feindlich gegenüber; selbst die Versuche einer Vereinigung mit dem römischen Stuhle haben nur bei einem Theile des Volks Eingang gefunden und eine Spaltung (in unirte und nicht unirte Armenier) hervorgebracht.

Georgien und Abkhasien, von Constantinopel aus bekehrt und auch in weltlicher Beziehung von den byzantinischen Herrschern abhängig, folgten der armenischen Kirche nicht, sondern unterwarfen sich ohne Weiteres den Entscheidungen der griechischen Concilien. Ihre Beziehungen zu Byzanz wurden noch enger, als Justinians Feldherrn auch auf diesem Boden mit den Persern zu kämpfen hatten und die Oberhand behielten. Nicht gar lange nachher drangen die Araber auch in diese Gegenden vor, und es begann nun eine Reihe von Jahrhunderten blutiger Kriege mit den muhamedanischen Machthabern. Aber religiöser Eifer belebte das schwache und an Dienstbarkeit gewöhnte Volk, und mitten unter diesen Streitigkeiten erhob sich in Georgien ein kräftiges Fürstengeschlecht, das Haus der Bagratiden, zweifelhaften, vielleicht jüdischen Ursprungs, welches vom achten Jahrhundert an diese Länder beherrschte, sich auch über Abkhasien und Armenien ausbreitete und sich in mehrere Linien, mit bald vereinigtem, bald getrenntem Besitze theilte. Die Blüthe seiner Macht erreichte es in allen diesen Gegenden im 11. Jahrhundert, wo die Könige von Georgien auch über Abkhasien herrschten und in Armenien eine einheimische Linie regierte. Schon früher eine Beute der Araber geworden erlebte dieses letzte Land nur eine kurze, glückliche Zeit der Selbstständigkeit (859 bis 1045), in welche denn auch der Aufschwung seiner Kunst fällt. Dann unterlag es der Uebermacht der seldschukischen Türken. Ein grosser Theil des Volks zer-

streute sich nach allen Himmelsgegenden *). Schon längst waren die Armenier als wandernde Handelsleute mit dem Auslande bekannt geworden. Als daher die türkische Gewaltherrschaft ihr Elend immer steigerte, als der seldschukische Sultan Alp Arslan, die Hauptstadt Ani eroberte und die Einwohner in das Innere seines Reiches versetzen wollte (1064), flohen sie in grosser Zahl, und verbreiteten sich über Polen, Galizien, Südrussland und manche asiatische Gegenden, wo ihre Nachkommen, noch immer an der überlieferten Religion festhaltend, als geachtete Kaufleute leben **).

Im 12. Jahrhundert war das Christenthum wieder siegreich in Armenien, indessen nur vorübergehend. Wechselweise nahmen es erst die byzantinischen Kaiser, dann die bagratidischen Könige von Georgien in Besitz, und mussten es bald wieder den Sultanen abtreten. Eine Erleichterung erhielt das unglückliche Volk von einer Seite, von der man es nicht erwarten sollte, durch die Mongolen; diese Eroberer legten der Ausübung des christlichen Cultus keine Hindernisse in den Weg und gestatteten sogar den eingebornen Fürsten, die nun als ihre Vasallen herrschten, Errichtung und Ausschmückung der Kirchen, die wir bis in das vierzehnte Jahrhundert verfolgen können.

*) Der König selbst floh an der Spitze des Heeres nach Kleinasien, wo es seinem Nachfolger Ruben (1080) gelang, ein christlich armenisches Königreich zu gründen, welches sich drei Jahrhunderte erhielt, und durch seine freundlichen Beziehungen zu den Kreuzfahrern wichtig wurde. Dieser Umstand ist auch für die Geschichte der Architektur zu beachten.

**) Bei spätern Eroberungen erneuerten sich diese Auswanderungen. Schah Abbas im 16. Jahrhundert entvölkerte absichtlich das unglückliche Land, indem er die Bewohner in verschiedenen Gegenden Persiens sich niederzulassen zwang.

Ich brauche die dunkle und unerfreuliche Geschichte nicht weiter zu verfolgen; diese flüchtigen Andeutungen genügen um uns auf dem unbekannten und entlegenen Boden zu orientiren *).

Bei einem Volke, wie diese Schilderungen es zeigen, roh und schwach, in sich getheilt, durch Abhängigkeit von verschiedenen fremden Herrschern moralisch entkräftet, lässt sich eine eigene Kunst nicht vermuthen. Wo nicht einmal die Schrift sich bildet, kann wohl noch weniger eine freie und edle Form entstehen. Auch ist es ausser Zweifel, dass Georgier und Armenier ursprünglich fremden Vorbildern folgten, hauptsächlich römisch-byzantinischen; allein sie erschufen sich dennoch später einen eigenen Styl.

Die ältesten Ueberreste, welche man (vielleicht mit Ausnahme von Grottenbauten unbekannter Entstehung und ohne charakteristische Details) in diesen Ländern findet, gehören entschieden spätrömischer Architektur an. In Karhni im armenischen Gebirge, östlich von Eriwan, steht noch jetzt eine solche Ruine; man erkennt ein Gebäude von ungefähr gleicher Breite und Tiefe, mit einer Vorhalle von sechs ionischen Säulen. Ihre Stämme sind ohne Kan-

*) Näheres über geographische und historische Verhältnisse findet man bei Ritter (Erdkunde Bd. X. S. 514. ff. und sonst, wo auch weitere Citate), dann aber besonders bei Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase, Paris 1839, 5 tom. mit vielen Abbildungen, aus welchem wir unsre Kenntniss des Kunstgeschichtlichen hauptsächlich schöpfen. Zuverlässigere Zeichnungen wird das jetzt begonnene Werk von Ch. Texier, Déscription de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie, für einige der anzuführenden Kirchen geben. Einige vorläufige Bemerkungen dieses Reisenden, nebst Zeichnungen der Kathedrale von Ani enthält die Révue de l'Arch. 1842. p. 26 u. ff. Ich glaube bei diesem, hier zum ersten Male in einem kunstgeschichtlichen Werke behandelten Volke etwas ausführlicher sein zu müssen, als es die Wichtigkeit des Gegenstandes an sich nöthig machen würde.

neluren, der Fries des Gebälkes ist gerundet, die Form der Kapitäle so, wie wir sie auch in spätrömischen Bauten in Europa finden. Nach der Tradition soll Tiridat hier einen prachtvollen Palast gebaut haben; wahrscheinlicher war aber dieses Gebäude ein Tempel, vor der Bekehrung des Königs irgend einer einheimischen Gottheit erbaut.

Weitere Nachrichten über die Baukunst dieser Zeit in Armenien haben wir nicht*). Die chronologische Reihe führt uns zunächst nach Abkhasien und zwar nach der Kirche von Pitzounda, an der Küste des schwarzen Meeres, der Tradition nach von Justinian gestiftet. Gewiss gehört sie im Wesentlichen der byzantinischen Kunst an. Im Grundrisse bildet sie ein Quadrat, an welchem auf der Ostseite die grosse halbrunde Concha des Chors zwischen zwei kleinern Nischen, in Norden und Süden niedrige Vorhallen für Seiteneingänge, in Westen ein Narthex von der Breite des Schiffs vortritt. In der äussern Erscheinung stellt sich die Kuppel als der Haupttheil dar, welche von den vier gleichen Armen des Kreuzes umgeben ist, die durch ihre Höhe sich über die Nebentheile des Gebäudes erheben. In der Vorhalle steigt man auf einer Treppe in eine Tribune, welche sich neben dem hohen Mittelschiffe über zwei Pfeiler auf jeder Seite bis zu der Kuppel erstreckt. Die letzten dieser Pfeiler bilden dann den mit vortretenden Mauern des Chores ein

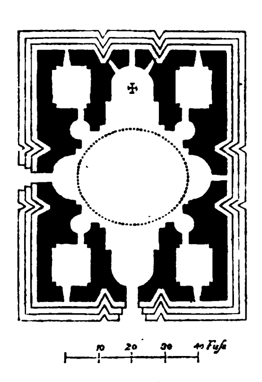
*) Vielleicht gehören in diese Zeit einige der Grotten von Uplostsikhe in Imereth. Man findet hier eine in den Felsen gehauene Stadt, mit mehrern reich ausgearbeiteten Grotten, von denen einige die Form römischer Bedachungen, mit Gesimsen, Balken und Cassetten, andre die von Tonnengewölben haben. Nicht unwahrscheinlich bildeten sie einen Palast zum Sommeraufenthalt der Fürsten, nach persischer Sitte. Dubois III. 190. Ueber Kharni III. 388. Atlas III. 31. 32.

Quadrat, welches durch etwas geschweifte Bogen verbunden mit Pendentifs die Kuppel trägt, an welche sich die Kreuzarme und die Chornische mit ihrer Vorlage anschliessen. Auch im Innern stellt sich daher durch die höhern Theile ein Kreuz dar, dessen Querbalken indessen kürzer sind als die Hauptarme*). Alle Räume ausser der Kuppel sind mit Tonnengewölben bedeckt, alle Fenster schmale Vierecke mit Rundbogen. Die Mauern sind aus abwechselnden Lagen von Steinen und Ziegeln, ohne andern Schmuck aufgeführt, die Fenster mit durchbrochenen Marmorplatten gefüllt. Vorhalle, Gynaitikion, die dreifache Nische, selbst die Mauerbildung und die Fenster sind also ganz im byzantinischen Styl. Einzelnes ist indessen schon abweichend. Hierher gehört besonders, dass die Wölbungen nicht nackt hervortreten, sondern mit einer Bedachung von Steinziegeln versehen sind, eine Anordnung, welche das rauhere, von den eisigen Winden des Kaukasus beherrschte Klima rathsam machte. Die Kuppel ist zwar sphärisch, ruhet aber auf einer hohen Trommel mit acht, auch im Innern senkrechten Fenstern, sie gleicht also nicht ganz denen, welche in Justinians Bauten vorkommen**).

*) Mit den Mauern misst die Länge 118 F., die Breite 68 F., die Höhe 102 F., Breite des Mittelschiffs und Durchmesser der Kuppel 30 F., des Seitenschiffs 11 F., Höhe bis zur Kuppel 60 F., der Kuppel selbst 36 F.

**) Dubois I. 223. Atlas III. pl. 1 u. 2. — Procop de bello goth. lib. 4. c. 3. erzählt die Bekehrung der Abasgier zum Christenthume und fügt hinzu, dass der Kaiser bei ihnen der Gottesgebärerin einen Tempel errichten lassen. De aedif. l. III. c. 7. erwähnt er dieses Neubaues bei der Aufzählung der Bauten Justinians in diesen Gegenden nicht, bemerkt aber, dass er eine verfallende christliche Kirche herstellen lassen. Es könnte dies die von Nakolajevi in Mingrelien sein. Dubois tome III. p. 51. (Atlas II. pl. 9. III. pl. 4.) hält diesen Ort für

In Abkhasien erhielt sich dieser Styl, wenn auch nicht in besonders ausgezeichneten Exemplaren, und erstreckte sich von da aus bis in die einsamen Thäler des Gebirges*). Armenien dagegen, in politischer und kirchlicher Beziehung getrennt, bildete aus den römischen und byzantinischen Formen, welche dorthin überliefert worden, in Verbindung mit einheimischen Elementen, vielleicht auch mit Traditionen von der persischen Seite her und mit Anregungen arabischen Geschmacks einen sehr eigenthümlichen und interessanten Kirchenstyl aus. Ehe ich auf einzelne Gebäude eingehe, wird es nützlich sein, diese gemeinsamen Eigenthümlichkeiten herauszuheben; der Grundriss der unten näher zu erwähnenden Kirche der h. Ripsime in Vagharschabad, welchen ich hier einschalte, wird diese Beschreibung verständlicher machen.



das von Procop erwähnte Archaeopolis. Auch diese übrigens sehr einfache Kirche ist in Steinen und Ziegeln errichtet, und bildet ein Quadrat mit Vorhalle, eckiger Chornische und einer auf vier Pfeilern ruhenden niedrigen Kuppel. Ausserdem zählt Dubois die Kirchen von Bandara, Arkanghelo, Tschamokmodi (in Guria III. 305) und Lekhué oder Loukhin (I. pl. 264 Serie II. pl. 6) als völlig ähnliche Bauten auf.

*) Die Kirchen von Daranda am Ufer des Kodor und die von Tschuna am Kuban (Dubois I. 317 u. 322) sind ganz der von Pitzounda ähnlich.

Der Hauptkörper des Gebäudes ist immer ein Rechteck, dessen Länge (von Westen nach Osten) bedeutend grösser ist, als seine Breite, bald um ein Drittel, bald mehr. In der Mitte dieses Grundplans steht dann die Kuppel, der beständige unerlässliche Haupttheil des Gebäudes. Um sie herum bildet sich das Kreuz (nicht ein lateinisches, weil der westliche und östliche Arm gleich, aber auch kein griechisches, weil die Kreuzarme kleiner sind), im Aeussern und Innern durch seine höhere Wölbung und Bedachung ausgezeichnet, neben welchem sich die vier Eckräume in geringerer Höhe zeigen. Im Grundplane haben die drei Façaden in Westen, Süden und Norden, jede in ihrer Mitte ein Portal, so dass diese drei Pforten mit der Chornische das Kreuz bezeichnen. Diese Portale und die Chornische treten zuweilen, jedoch nicht immer, über die Linien der Wand hinaus, häufiger liegen sie innerhalb derselben. Wo sie einen Vorsprung bilden, ist er entweder auf allen vier Seiten, oder nur in Norden und Süden, und zwar meistens in polygonartiger Form angebracht, so dass die Thüre oder das Fenster der Chornische sich auf der äussersten der Polygonseiten befindet. Eine Ausstattung des Portals, welche der in den abendländischen Kirchen, wo die Seitenwände der Thüre sich stets nach innen zu vertiefen, grade entgegengesetzt ist. In den schönsten Bauten des Styls fällt dieser Vorsprung fort; der Polygonschluss ist vielmehr gleichsam zurückgezogen, so dass er mit den Nebentheilen des Gebäudes in einer graden Linie liegt, aber noch abgesondert und erkennbar ist, indem die Seitenlinien des Polygonschlusses durch eine gradlinige, dreieckige Mauervertiefung oder Nische angedeutet sind. Diese Nischen sind an ihren Rändern mit schlanken, gekuppelten, durch einen

Bogen verbundenen Halbsäulen verziert, mit einer muschelförmigen Wölbung bedeckt, und haben eine bedeutende Höhe. Sie stehen mit der Decoration der äussern Wandflächen dadurch in Verbindung, dass ihre Halbsäulen und Bogen sich auf den übrigen Theilen der Wand fortsetzen, und so eine Reihe von Arcaden bilden, von denen die andern, falschen Arcaden eine grössere Breite haben, als die wirklich vertieften Nischen. Gewöhnlich sind diese Arcaden so angeordnet, dass ihre Höhe von der Mitte nach den Seiten zu, dem Gesimse der verschiedenen Theile des Gebäudes entsprechend, abnimmt, so nämlich, dass in der Mitte jeder Façade ein Bogen bis nahe zu dem Giebelgesimse hinaufreicht, an diesen höchsten Bogen sich die etwas kleinern Nischen, und an diese die noch niedrigern Arcaden auf der Wand der Seitenschiffe anschliessen.

Diese einwärtsgehenden Nischen sind aber nicht bloss äussere Decoration, sondern mit der Construction des Innern, wenigstens scheinbar, in Verbindung gebracht, indem ihnen hier vortretende Mauerpfeiler entsprechen, welche als Stützen des Gewölbes dienen. Dies geschieht auf verschiedene Weise. In den meisten Gebäuden schreiten nämlich diese Mauerpfeiler von jeder Aussenwand so weit nach der Mitte vor, dass sie unmittelbar die Stütze der Kuppel bilden, in andern ruht diese auf freistehenden Pfeilern und die Rückwand der Nische dient dann bloss als Stütze des Gewölbes der Kreuz- und Seitenschiffe. Jene erste Form ist die eigenthümlichste. Hier ist nämlich der Raum zwischen den zwei Pfeilern jeder Seite nicht bloss im Chor, sondern auch an den drei Portalen zu einer halbkreisförmigen Nische gebildet, so dass sich von dem Mittelpunkte der Kirche aus ein Kreuz mit vier abgerundeten Spitzen darstellt. Diese vier grossen Nischen sind

dann wieder unter sich durch vier kleinere verbunden, welche ebenfalls ziemlich hoch hinaufsteigen und sich innerhalb und ausserhalb an die Kuppel anlegen. Sie bildet also den Mittelpunkt einer Zusammenstellung von acht Wölbungen, auf welchen sie ruht. Es ist mithin ein einigermassen ähnliches System wie das, welches die byzantinische Kunst in S. Vitale von Ravenna und in der Sophienkirche von Constantinopel ausbildete, jedoch mit dem Unterschiede, dass es hier auf ein längliches Viereck, dort auf eine kreisähnliche oder quadrate Figur angewendet ist. Dadurch entsteht es denn auch, dass in den armenischen Bauten die Ost- und Westseiten von den Nord- und Südseiten verschieden sind, dass in diesen, weil sie dem Umkreise der Kuppel näher liegen, ihre halbkugelförmige Wölbung unmittelbar an die Trommel der Kuppel reicht, während sie auf den beiden andern Seiten erst durch ein Tonnengewölbe dahin gelangt.

Diese Anordnung in den beiden längern Armen des Kreuzes mag auf die zweite Art der Construction hingeführt haben, indem man bei dieser nur der Chorseite weit vorspringende Wandpfeiler und die innere Abründung gab, an den drei andern Seiten aber die Wand auch im Innern grade liess, sie durch Bogen mit den Kuppelpfeilern verband, und bis zu diesem Mittelraume ein Tonnengewölbe fortlaufen liess. Bei jener ersten Anordnung bestand die eigentliche Kirche im Innern nur aus der Kreuzgestalt, während die vier Eckräume besondere, abgeschlossene von den vier kleinern Nischen aus zugängliche Sakristeien bildeten. Bei dieser letzterwähnten Form sind zwar die beiden Räume neben der Concha des Chors abgeschlossene Gemächer, dagegen erscheinen die Seitenräume neben dem westlichen Portale nun als förmliche

Nebenschiffe, wie in unsern abendländischen Kirchen nur mit dem Unterschiede, dass sie jenseits des Kreuzschiffes keine Verlängerung haben.

Alle armenischen Gebäude sind in Hausteinen aufgeführt, alle Bedeckungen gewölbt und zwar niemals im Kreuzgewölbe, sondern immer als Hauptkuppel oder tonnenartig. Die Kuppel ruht stets auf einer ziemlich hohen Trommel von kreisförmiger oder achteckiger Form und ist niemals sphärisch, sondern immer kegelförmig (konisch) gewölbt*). Wodurch diese in altrömischen Bauten und im Mittelalter sehr selten, in byzantinischen und arabischen Bauten soviel wir wissen niemals vorkommende Wölbungsart hier so ausschliessliche Anwendung erlangt hat, ist unbekannt. Zu dem ganzen Gebäude ist überall kein Holz angewendet; die Gewölbe sind mit einem schrägen Dache von sehr wohlgeformten Steinziegeln bedeckt, welches unmittelbar auf der Wölbung aufliegt. Das Dach der Seitenschiffe lehnt sich ganz wie in unsern abendländischen Kirchen in der Gestalt eines halben Giebels an die senkrechte Mauer des Oberschiffes an. Die Thüren sind niedrig, rund überwölbt, die Fenster in geringer Zahl und klein, schlank, oben rechtwinkelig oder mit einem kleinen Rundbogen geschlossen, zuweilen ganz rund. Die Bogen sind fast immer kreisförmig, doch kommen auch einzelne Spitzbogen vor. Uebrigens haben die

*) Dubois's Zeichnungen gewähren keine Anschauung von der Construction dieser Kuppeln; wir erhalten sie erst durch den Durchschnitt der Kirche von Dighour bei Texier a. a. O. pl. 26. Die Wölbung besteht aus horizontalen, nach innen zu sehr allmälig vortretenden Lagen, um welche sich dann die sehr dicke Mauer (hier in sechszehneckiger Gestalt) herumzieht und, durch das Verhältniss ihrer senkrechten Richtung im Aeussern zu der pyramidalischen im Innern nach oben zu dicker wird, bis zu dem Ansatze der auf der innern Spitze ruhenden äussern Bedachung.

Mauern niemals die Solidität europäischer Constructionen, die Steine sind unregelmässig behauen, so dass die Fugen nicht fest sind, und nur dem Mangel des Holzes verdanken diese Kirchen ihre lange Erhaltung. Auch sind die Dimensionen immer nur gering und die Kathedrale der armenischen Königsstadt hat kaum die Grösse einer etwas bedeutenden Dorfkirche *).

Versuchen wir hiernach uns ein Gebäude dieses Styls zu vergegenwärtigen; es ist höchst einfach und regelmässig. Die Hauptfaçade in Westen und die Chorseite beide aus einer höhern, durch einen Giebel geschlossenen Mittelwand und zwei niedrigern, sich anlehnenden Halbgiebeln bestehend; die Seitenfaçaden ganz ähnlich, nur dass sie breiter sind und dass die Seitenschiffe hier die Senkung ihres Daches zeigen. Uebrigens alle vier Façaden ganz gradlinig, ohne Vorsprung, jede durch ihre mittlere Höhe auf die Kreuzform und die kegelförmige Kuppel hinweisend. Auch in der Höhenrichtung ist wieder alles gradlinig, die Dächer, selbst die Kuppel. Von der byzantinischen Form nackter Gewölbe, von jener Kugelgestalt des Aeussern, welche Prokop an der Sophienkirche rühmt, ist man hier sehr weit entfernt. Eher erinnert die ganze Structur, die thurmartige Gestalt der Kuppel, die Dachschräge, die Verbindung von Haupt- und Nebenschiffen, die Wandverzierung mit Halbsäulen und Arcaden an unsre abendländischen Bauten, und es ist nicht zu verwundern, dass namentlich die frühern, flüchtiger durcheilenden Reisenden **) sich hier in ihre vaterländischen Gegenden versetzt glaubten.

*) Dubois III. p. 213 und Texier Rév. de l'Arch. 1842. S. 106.

**) Besonders Hamilton 1835 (Researches in Asia minor, Pontus and Armenia, London 1841).

Dagegen nehmen die Details und Ornamente einen ganz andern Charakter an. Die reichern, der spätern Entwickelung dieses Styls angehörigen Kirchen sind nämlich an Gesimsen und Bogen, Thüren und Fenstereinfassungen mit sehr sauber ausgearbeiteten Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Diese sind nicht ohne architektonisches Gefühl gezeichnet; horizontale Stäbe oder Archivolten haben meistens die Gestalt eines gewundenen Taues, Friese sind mit fortlaufenden Blattgewinden oder mit Ketten von rautenförmigen Gliedern bedeckt. Allein doch gehen sie eigentlich nicht in die Architektur über, bilden nicht wirkliche oder scheinbare Glieder des Baues. An den Fenstern kommt die Verzierung auf einem schmalen Bande vor, welches dasselbe ringsumher einfasst, oder sie ruht wie ein Bogen mit horizontaler Verlängerung darüber, aber wieder ganz flach und keineswegs wie eine schützende Archivolte. Ebenso ist die ganze Thüre vom Boden bis zur höchsten Spitze des Bogens von einer Arabeske, wie mit einem Bande, umgeben. Vorherrschend ist in diesen Verzierungen die Form feiner, gradliniger oder eckiger Bandverschlingungen, von ziemlich grosser Mannigfaltigkeit, bald so, dass sie in Blätter übergehen, bald in regelmässiger Wiederkehr eines Linienspiels, welches je mehr einfach und gradlinig desto geschmackvoller ist, während künstlichere Verschlingungen breiterer Bänder zuweilen wild und barbarisch ausfallen. Oft liegt (besonders in Armenien selbst) diesen plastischen Verzierungen die Form eines Kreuzes zum Grunde, welches dann in sich verschlungen und von Gewinden umgeben gebildet wird. Ebenso wenig wie diese Ornamente haben die Halbsäulen und Bogen an den Wandflächen einen eigentlich architektonischen Charakter. Die Halbsäulen

sind flache Rundstäbe, statt des Kapitäls und der Basis haben sie runde oder ovale Kugeln, welche oben und unten, von flachen, verzierten Plattstäben oder von einem sonderbaren Zierrath eingefasst sind, der etwa einer durch einen Strick zusammengebundenen Halskrause gleicht. Nichts erinnert dabei an die Bedeutung der Säule als eines tragenden Gliedes. Auch kommen freistehende Säulen selten vor; in Ani fand Texier sie nur an einem, augenscheinlich arabischen Gebäude. Wo sie sich finden, sind sind sie plump, mit kugelförmiger Basis und eben solchem Kapitäl, oder gar barbarisch aus verschiedenartigen Gliedern zusammengesetzt *). Die Bogen über den Halbsäulen sind zwar öfter wiederholt und haben eine reinere Form, aber auch sie sind flach und schwächlich. Die Ornamentation steht daher in keiner innern Verbindung mit der Architektur, sie entwickelt sich nicht aus derselben; während diese an die Strenge abendländischer Bauten erinnert und sie in einfacher, gradliniger Regelmässigkeit noch übertrifft, ist die Verzierung mehr in dem willkürlichen, abenteuerlichen Geschmack der Araber gehalten. Der Eindruck der Gebäude im Ganzen ist daher auch keineswegs ein bedeutender, der Mangel an kräftigen Gliedern, an dem Wechsel von Licht und Schatten giebt ihnen bei aller Eleganz der Verhältnisse, bei aller Zierlichkeit der Ornamentation etwas Schwächliches und Nüchternes. Das Innere ist wenig beleuchtet und eng, das stärkste Licht kommt aus der Kuppel her, die Wände sind meistens mit Malereien bedeckt.

So neu unsere Forschungen über die Kunst dieses Landes sind, so können wir doch ihren Entwickelungsgang

*) Jenes in Kieghart (Dubois Atlas III. pl. 10.) dieses in Kutais, wovon unten die Rede sein wird.

schon ziemlich genau angeben. Das Haupttheiligthum des Landes, noch heute der Sitz des armenischen Patriarchen, ist das Kloster Etschmiadzin, unfern der alten Hauptstadt Vagharschabad schon von Gregor dem Erleuchter (302) gestiftet und, in Beziehung auf eine Vision, mit jenem Namen, welcher die „Herabsteigung“ bedeutet, belegt*). Wir dürfen nun freilich nicht glauben, diesen Bau aus dem 4. Jahrhundert noch jetzt zu besitzen, indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Fundamente eines so heiligen Tempels im Wesentlichen beibehalten sind**). Die Gestalt der Kirche scheint dies zu bestätigen; sie ist fast ein Quadrat (50 russ. Ellen lang, 48 breit) mit polygonartiger Ausladung der Chornische und eben solchen Vorhallen der drei Portale. Die Kuppel ruht auf vier freistehenden Pfeilern***). Wir finden daher hier noch den byzantinischen Grundgedanken des Quadrats, aber schon mit armenischen Eigenthümlichkeiten behandelt. In der benachbarten Kirche der h. Ripsime (deren Grundriss oben gegeben ist) zeigt sich dagegen das armenische System völlig entwickelt; auf jeder ihrer vier Seiten sind bereits die einwärtsgehenden Nischen, und ihre Beziehung auf die Stützen der Kuppel ist hier voll-

*) Von 452 bis 1441 residirten die Patriarchen nicht hier, jedoch erhielt sich das Kloster in seiner Würde.

**) Boré hat an den Mauern griechische Inschriften anscheinend aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung entdeckt. (Ritter X. 531.) Sie mögen Fragmente des ältern Baues, auf den neuern übertragen, sein.

***) Die Kuppel selbst, welche mit Halbsäulen und kielförmig geschweiften Bogen verziert ist, der vordere Vorbau des westlichen Eingangs mit sehr abenteuerlichen, aber zierlich gearbeiteten Verzierungen und die kleinen Glockenthürmchen rühren aus dem 17. Jahrh. her. Ob die terrassenförmige Bedachung sich an den ursprünglichen Bau anschliesse, ist ungewiss. Dubois Atlas III. pl. 6.

ständigst durchgeführt*). Indessen ist der ganze Bau noch schmucklos, an den Nischen finden sich keine Halbsäulen, an den Wänden keine Arcaden.

Die Entstehungszeit dieses Gebäudes ist uns zwar unbekannt, indessen können wir aus der sehr ähnlichen, aber noch mehr an byzantinische Formen sich anschliessenden Gestalt der kleinen Kirche im Dorfe Arkhuri**) am Ararat schliessen, dass sie nicht weit von derselben entfernt sei. Diese Kirche enthält aber eine datirte Inschrift vom Jahre 955. Nicht viel später, wahrscheinlich noch im 10. Jahrhundert, mag dann die Kirche der h. Ripsime erbaut sein, indem wir in andern armenischen Bauten, welche zum Theil datirt und nicht viel jünger sind, dasselbe System schon in weiterer Ausbildung wahrnehmen. Hier ist zuerst die kleine, zierliche Kirche von Kharni***) zu erwähnen, welche auf allen vier Seiten den Schmuck von zwei Nischen-Vertiefungen hat, die aber nicht, wie dort, mit einfachen Mauerecken, sondern mit schlanken Halbsäulen eingerahmt, mit einer muschelförmigen Wölbung bedeckt und durch einen Bogen verbunden sind. Ohne Zweifel ging man nun sogleich in reicher

*) Dubois III. 379 und Atlas III. pl. 8. Die Kuppel ist elliptisch, mit grösserer Ausdehnung von Norden nach Süden, als von Osten nach Westen, um die Kirche zu vergrössern, oder um die Chornische und den westlichen Zugang bedeutender erscheinen zu lassen. Vielleicht zeigt es auch an, dass das System noch neu war, und man Versuche machte. Dubois's Folgerung, dass der Bau aus Constantinischer Zeit herrühre, ist völlig unbegründet. Vgl. oben S. 147.

**) Dubois III. p. 466 und Atlas III. pl. 7. Die drei Chornischen des byzantischen Styls sind hier in eine Linie gelegt, welche rechtwinklich an die Seitenwände anschliesst; die dreieckigen Mauernischen bilden Wandpfeiler, welche mit zwei entsprechenden freistehenden Pfeilern die Kuppel tragen.

***) Dubois III. 390 und Atlas III. pl. 8.

Ausschmückung noch weiter, wie wir dies späterhin an dem reichsten Gebäude von Armenien, an der Kathedrale von Ani, sehen werden.

Noch deutlicher als in dem Mutterlande der armenischen Architektur können wir ihren Entwickelungsgang in dem uns besser bekannten Nachbarlande Georgien beobachten. Hier hatte, wie es scheint, der byzantinische Styl nicht, wie in Pitzounda und überhaupt in der Küstengegend von Abkhasien, Anwendung gefunden; man begnügte sich vielmehr mit sehr einfachen Formen. Die anscheinend ältesten Kirchen in den innern Thälern des Landes haben Giebel in Osten und Westen und sind blos mit einer oder mehrern halbkreisförmigen Nischen verziert*). Im Anfange des 11. Jahrhunderts als Georgien unter der Regierung Bagrat II. durch die Vereinigung mit Abkhasien mächtiger wurde, stand grade der armenische Styl in seiner Blüthe. Daher kann es denn nicht befremden, dass die Georgier bei der neu erwachenden Neigung zu reichern Bauten sich an den Geschmack eines benachbarten, stammverwandten, wenngleich in kirchlicher Beziehung abweichenden Volkes anschlossen. Durch einen glücklichen Zufall sind wir im Stande dies ziemlich genau zu verfolgen; an der Klosterkirche zu Sion in dem Thale Atene in Karthli, also in einer innern, von der armenischen Gränze nicht weit entfernten Provinz, finden wir nämlich inschriftlich nicht nur die Jahreszahl 1000, sondern auch den armenisch lautenden Namen des Baumeisters. Wir sehen daher, dass selbst die Meister aus Armenien herkamen. Das Innere dieser Kirche entspricht nahebei der Construction von S. Ripsime, doch hat die Kuppel völlige Kreisgestalt; das Aeussere dagegen ist

*) Dubois III. p. 411.

nicht so ausgebildet wie dort, indem auf der Ost- und Westseite Chor und Portal über die Linie der Seitenwand polygonartig vortreten, während die Portale in Norden und Süden zwar von vertieften, aber breiten und flachen Nischen eingefasst sind.

Auf der Höhe seiner Entwickelung finden wir den armenischen Styl in der bedeutendsten Kirche von Georgien, in der Kathedrale von Kutaïs in Imereth, wenn auch mit einigen, vielleicht durch den Cultus der griechischen Kirche, vielleicht durch Reminiscenzen des byzantinischen Styls herbeigeführten Aenderungen. Die Façade der Chorseite ist völlig armenisch, mit zwei vertieften Nischen (7½ F. in der Oeffnung, 40 F. hoch) und mit Arcaden ausgestattet. Dagegen treten die Portale des Kreuzschiffes auch im Grundrisse heraus, und zwar im Aeussern rechtwinkelig obgleich im Innern als runde Nischen gestaltet. Auf der Westseite ist eine Vorhalle zwischen zwei niedrigen thurmartigen Gebäuden, und im Innern sind über den Seitenschiffen Emporkirchen auf Wandpfeilern und Säulen angebracht, der Chor hat eine Ikonostasis. Die Kuppel endlich ruht auf vier freistehenden Pfeilern von ziemlich barbarischer Form, denn sie bestehen aus einem hohen runden Untersatze, achteckigen Säulen mit würfelförmigem, mit byzantinischem Blattgewinde verzierten Kapitäl, und einem hoch darüber hinausgehenden viereckigen Pilaster *). In allem diesem also

*) Der Untersatz 9 F., die Säulen 21¼ F., die Pilaster 22 F. hoch. Die Höhe des Hauptschiffs ist 62 F., die Breite des Mittelschiffs nur 26 F., die der Seitenschiffe 12 F. Die Länge des ganzen Gebäudes mit der Vorhalle 112 F., die des Kreuzschiffes 83 F. Dubois tome I. p. 412 ff. und Atlas III. pl. 13—18. Sowohl nach dem Grundrisse als nach den Angaben des Textes soll der achteckige Theil der Kuppelpfeiler nur eine Dicke von 2¼ F. haben, was wohl nur auf einem

byzantinische Erinnerungen; dagegen sind die äussern Wände mit Arcaden und mit der reichsten Ornamentation des armenischen Styls ausgestattet *). Vier Inschriften, welche sich an dieser Kirche finden, geben genaue Daten. Im Jahre 1003 n. Chr. wurde der Bau begonnen, im Jahre 1009 noch fortgesetzt.

Fast gleichzeitig blühete, unter Herrschern aus einer andern Linie der Bagratiden, die Hauptstadt von Armenien selbst, Ani. Erst 961 zur Residenz erhoben, wurde sie schon im Jahre 1045 von den Türken erobert; in dieser kurzen Zwischenzeit werden die meisten der höchst bedeutenden Bauten entstanden sein, deren Ueberreste unsere Reisenden auf dem verödeten Boden mit Bewunderung, aber früher nur flüchtig unter ungünstigen Umständen betrachten konnten **), bis es einem derselben (Texier) endlich gelang, auch genauere Zeichnungen nehmen zu können. Durch ihn lernen wir die Kathedrale kennen. Sie ist zufolge einer der vielen Inschriften, welche sich daran vorfinden, im Jahre 1010 gegründet; auch zeigt sie den armenischen Styl auf derselben Entwickelungsstufe, wie in Kutais, aber reiner angewendet. Sie hat,

Irrthume beruhen kann, da bei der Höhe dieses Theils die Kraft der Stütze nicht ausreichen würde.

*) An der Hauptfaçade sind drei Thüren, von denen die mittlere einen entschiedenen Spitzbogen zeigt. Man könnte sie für eine mit der Vorhalle hinzugefügte spätere Aenderung halten, indessen versichert Dubois (p. 415. note 2.) dass der Steinverband dies nicht annehmen lasse.

**) Ker Porter 1817, W. Hamilton 1836. Dubois war es noch nicht gestattet nach Ani zu gehen. Texier's Beschreibung der Kathedrale mit Abbildungen in der Révue de l'Arch. 1842 p. 26 und 97 ff. zu finden. Vgl. auch Ritter a. a. O. S. 439 ff. Von den übrigen Gebäuden von Ani (unter denen sich eine kleinere, der Kathedrale ganz ähnliche Kirche befindet) wird Texier's grosses Werk nähere Auskunft geben.

wie S. Ripsime in Vagharschabad, völlig die Gestalt eines Rechtecks, ohne irgend einen Vorsprung, so dass wie dort die Chornische und die beiden Eingänge der Süd- und Nordseite durch zwei einwärts gehende Nischen bezeichnet sind; auf der westlichen Façade fehlen diese Nischen. Bei dieser Aehnlichkeit des äussern Grundrisses mit jener Kirche ist aber die Ornamentation reicher und ganz der von Kutais ähnlich, indem alle vier Façaden durchweg mit Arcaden auf schlanken Halbsäulen verziert sind. Noch mehr wie die Kirche von Kutais erinnert diese an christliche Kirchen des Abendlandes, besonders auf der Westseite, wo die einwärtsgehenden Nischen fehlen und die niedrige Thüre mit einer nach innen zugehenden Reihe von drei durch Rundbogen verbundenen Halbsäulen ausgestattet ist*). An den Portalen der Seitenfaçaden

*) Durch den Anblick des Innern wird man noch mehr an abendländische Bauten erinnert. Die Kuppel ruht nämlich auf vier, quadratisch gestellten Bündelpfeilern, die völlig wie in unsern Kirchen des Mittelalters gegliedert sind, und aus wechselnden Lagen schwarzer und gelber Steine bestehen, wie man ähnliches im 12. u. 13. Jahrh. in Italien findet. Sie sind auch durch Spitzbogen verbunden und ihnen entsprechen an den Seitenwänden in Süden und Norden Halbpfeiler derselben Form, zu deren Bildung die ausserhalb angebrachten einwärtsgehenden Nischen benutzt sind. Man würde das Innere durchaus für das einer italienischen Kirche aus jener Zeit halten können, wenn nicht die Bedeckung durchweg tonnenartig (nicht im Kreuzgewölbe) ausgeführt wäre. Wegen dieser Uebereinstimmung der bezeichneten Formen mit der abendländischen Architektur schrieb Texier in seinem ersten Aufsatze (a. a. O. p. 26) den Bau dem 13. oder 14. Jahrh. zu. In dem zweiten (p. 97) fügt er sich der Autorität der Inschrift und deutet auf die Möglichkeit hin, dass diese Formen von armenischen Baumeistern nach der allgemeinen Auswanderung über Europa verbreitet seien. Eine Annahme, welche durchaus unhaltbar ist, theils weil diese Formen im Abendlande mit constructiven Rücksichten in Verbindung standen, welche dem armenischen Bau fremd sind, theils weil gerade die Länder, wohin die ausgewanderten Armenier gelangten, Polen, Galizien, Südrussland, diese Formen nicht

sind dagegen die Rundbogen mit einer viereckigen Einrahmung versehen, also in einer Form, die wieder maurischen Bauten gleicht. Die Kapitäle der Säulen, die Verzierung der Gesimse, Archivolten und anderer Bauglieder, die Form der Fenster und der Kuppel, die Anordnung der Haupt- und Nebenschiffe sind ganz in demselben Geschmack wie in Kutais*).

zeigen, sondern solche Länder, wo so viel wir wissen, keine Armenier hinkamen. Auch bemerken weder Dubois noch Texier dass solche Formen auch in andern armenischen Bauten vorkommen. Viel wahrscheinlicher ist es, dass wirklich abendländische Baumeister (etwa in Folge der Kreuzzüge, vermittelst der Verbindung des armenischen Königreichs in Cilicien) hier im 13. Jahrhundert gewirkt haben. Unter der mongolischen Herrschaft waren in dieser Zeit die einheimischen Fürsten so wenig gehemmt, dass sie (wie ein späterer armenischer Schriftsteller Johannes Katholikos erzählt) Kirchen erbauen und reichlichst ausschmücken konnten. Es mag daher wohl sein, dass sie die verfallende Kirche ihrer Hauptstadt, vielleicht nur im Innern, mit Erhaltung der alten Mauern herstellen liessen und sich dazu europäischer Baumeister bedienten, welche sich aber in Beziehung auf technische Einzelheiten der Gewohnheit ihrer Arbeiter fügen mussten. Die Inschrift würde dann entweder mit der Mauer selbst erhalten oder aus der alten Kirche, als ein wichtiges Dokument, auf die neue übertragen worden sein. Dies ist um so weniger unwahrscheinlich, als, wie alle Reisenden bemerken, die Armenier einen Reichthum an Inschriften lieben, so dass die Gebäude damit bedeckt sind. Sehr möglich, dass in einer noch nicht übersetzten dieser schwer verständlichen Inschriften auch der Name des spätern Restaurators erhalten ist. Erst die Zerstörung Ani's durch Timur (1386) traf die alte Kapitale mit einem Schlage, von dem sie sich nicht wieder erholte. Erst hier ist daher die unzweifelhafte Gränze der Bauthätigkeit. Die lichte Länge des ganzen Gebäudes giebt Texier auf 32, die Breite auf 20 mêtres an. Die Seitenschiffe haben nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffs.

*) In seinem Reisewerke von Armenien giebt Texier (pl. 26) auch den Grundriss und die Ansicht einer sehr interessanten Grabkapelle aus Ani. Sie ist ein Rundgebäude aus sechs halbkreisformigen Nischen zusammengesetzt, deren zusammenstossende Spitzen im Innern Wandpfeiler bilden, auf denen die Kuppel ruht; mithin ganz im armenischen Systeme und die vollkommenste Durchführung desselben.

Das elfte Jahrhundert scheint die Blüthezeit dieser Architektur gewesen zu sein. Vom zwölften an erhoben sich in Armenien selbst neben den Bauten einheimischen Styls die schlanken Minarehs und die flachen Kuppeln der türkischen und tartarischen Eroberer, zum Theil an Monumenten von grosser Schönheit, wie das Mausoleum des Khans zu Nakhtschevan und die Minarehs von Chamekor und Minara*). Zwar bewährte der einheimische Styl seine nationale Bedeutung, aber es konnte nicht fehlen, dass mehr und mehr arabische Elemente sich einmischten. In Georgien schloss man sich bei der schärfern Trennung von Armenien in den Grundformen wieder mehr dem byzantinischen Style an, behielt indessen die Ornamentik des armenischen bei. So ist die Kirche des reichen und berühmten Klosters Ghelathi in Imereth (1089—1126) im Grundplane nach dem Vorbilde von Pitzounda mit drei halbrunden Chornischen gebaut, während die Details denen von Kutais nachgeahmt sind. Auch die andern bedeutendern Bauten des Landes schliessen sich mehr oder weniger an armenische Vorbilder an**), und

*) Dubois Atlas III. tab. 22, 28 und 29.

**) Die Klosterkirche von Martvili, (Dubois, III. 41.) im Grundplane eine Kopie der zu Sion, die Kirche von Nikortsminda (II. 383), ein Kuppelbau von sehr eigenthümlicher Structur, und die von Katzkhi (III. 161), ein kreisförmiger Kuppelbau, haben sämmtlich bei abweichendem Grundrisse die Ornamentation von Kutais. Die Kirche zu Mzketha in Karthli, (IV. 230, 178 F. lang, 78 F. breit, 111 F. hoch. anscheinend die grösseste von Georgien und Armenien) nach der Zerstörung durch die Tartaren auf alten Fundamenten im 15. Jahrhundert wieder erbaut, zeigt noch immer die vertieften Nischen auf der Ostseite, das Kloster Saphar aus derselben Zeit ist ganz im Style von Ghelati erbaut und decorirt. Vgl. Atlas III. pl. 4. und II. pl. 6. Saphar. II. 292. Ananour v. J. 1634 IV. 247 und Atlas II. pl. 30. An der Kirche von Ghelathi (II. 176.) sind die eisernen Pforten mit einer kufischen Inschrift aus dem 11. Jahrh. als ein Beweis der Hinneigung zur arabischen Kunst merkwürdig.

selbst die Kirchen des 17. Jahrhunderts in Armenien und Georgien haben noch die konische Kuppel und die kreuzförmige Anlage der Oberschiffe; wir sehen also wie tief die Anhänglichkeit des Volks an diesen Styl eingewurzelt, wie eng sie mit ihrer Religiosität verwachsen ist.

Ungeachtet der Geschicklichkeit des Meissels, welche die Ornamente beweisen, blieb die Sculptur auf einer sehr niedrigen Stufe. Statuen finden sich überall nicht vor, Reliefs dagegen nicht selten, namentlich ist die Kirche von Kutais reich damit geschmückt. Zum Theil enthalten sie heilige Gegenstände und haben dann Spuren byzantinischer Vorbilder; nicht selten finden sich aber auch Thiergestalten, Tiger und Löwen im Kampfe, Adler mit Menschenköpfen und andere phantastische Gebilde, welche in den Motiven und selbst in der Behandlung mehr an persische Vorbilder aus der Sassanidenzeit erinnern. In allen diesen Bildwerken ist aber die Auffassung und Behandlung äusserst formlos und roh. Ebenso verhält es sich mit den Malereien, mit denen viele dieser Kirchen im Innern reichlich ausgestattet sind. Hier konnte es an guten byzantinischen Vorbildern, wenigstens in Georgien nicht fehlen, wo Bagrat IV. (1027) sich mit der Tochter eines byzantinischen Kaisers vermählte und ein beständiger Verkehr mit diesem Hofe bestand. Dennoch sind auch die Malereien nicht besser wie die Sculpturen, starr und leblos, flach, ohne Schatten, in grellen Farben und mit barbarischem Kostüm. Bekanntlich zeichnet sich das Volk von Georgien durch seine Schönheit aus und seine Mädchen sind seit Jahrhunderten die Zierden der Harems. Es ist bemerkenswerth wie einflusslos auch in dieser Beziehung die Natur auf die Kunst geblieben ist.

Die armenische Kunst giebt uns daher das Bild einer unausgebildeten, unterdrückten Anlage. Offenbar war dies Volk nicht ohne Formensinn, es war empfänglich für Regelmässigkeit und Zierlichkeit, erfinderisch genug um sich ein eigenes System zu erschaffen; aber diese Anlage war eine unvollkommene, schwächliche, ängstliche. Der Zusammenhang dieser Anlage mit der geistigen Richtung des Volkes ist auch hier wohl sichtbar, wenn auch weniger hervorleuchtend, wie in andern Fällen. Die Kunst der Armenier hat zunächst schon eine Verwandtschaft mit ihrem religiösen System; wie sie in diesem an einer einseitigen Bestimmtheit festhielten, den Widerspruch scheuten, vor dem Gedanken einer doppelten Natur in dem Erlöser zurückschreckten, so vermieden sie auch in ihrer Architektur mit Aengstlichkeit die runde, kräftige Form, die scheinbare Unregelmässigkeit, aus welcher sich eine höhere Harmonie entwickeln konnte. Sie bildeten daher alle Seiten möglichst gleich, sie wagten nicht über die grade Linie hinauszugehn und erlaubten sich nur ein oberflächliches Spiel der Zierlichkeit. Freilich waren die Umstände höchst ungünstig. Dieser Winkel der Erde am Fusse des Kaukasus war dazu gemacht, alle Strahlen fremdartiger Einwirkungen aufzufangen. Da besassen sie denn wohl die Beharrlichkeit, in religiöser wie in künstlerischer Beziehung, von dem hergebrachten Systeme nicht abzulassen, aber nicht die männliche Energie, es mit Widerstandskraft weiter durchzuführen, aus dem Innern zu Tage zu bringen. Da wo jenes System noch nicht durchgeführt war, gaben sie doch dem Fremden Raum. Die Grundformen ihrer Architektur sind durchaus christlich, einfach, verständig, strenge, man möchte sagen weniger orientalisch wie die byzantinische Baukunst.

Die Formen üppiger Sinnlichkeit blieben ihnen ebenso fremd wie eine bunte, wilde Phantasterei; selbst der Kuppel gaben sie eine gradlinige, strenge Gestalt. Daher denn jene scheinbare Aehnlichkeit mit abendländischen Bauten, welche gewiss ohne irgend eine Mittheilung von einer beider Seiten her entstand. Aber im Einzelnen vermochten sie dies nicht durchzuführen; an der Gliederung der Säule kommt eine sinnliche Schwerfälligkeit zum Vorschein, und die Ornamente werden ein müssiges Spiel der Phantasie, ähnlich wie bei den Arabern, nur weniger kühn und minder consequent. Eine gewisse Verwandtschaft des Geistes mit den Arabern mochte dazu mitwirken; die verständige Richtung war beiden Völkern gemein, nur dass sie bei jenen männlich und thatkräftig auftrat, während sie hier weiblich und schwach erscheint. Wir können daher auch diese an sich schon interessante Erscheinung als eine Vorbereitung auf die bedeutendere der Araber ansehen.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst in Russland.

Das weit verbreitete, jetzt so gewaltige Völkergeschlecht der Slaven nimmt in der Geschichte der Kunst, besonders in der der bildenden Künste eine unbedeutende Stelle ein. Nur die mächtigste der slavischen Nationen, die russische, verdient hier Erwähnung, obgleich auch ihre Kunst nicht eine auf eigenem Boden entstandene, sondern nur eine durch ihre Eigenthümlichkeit und durch fremde Einflüsse modificirte Ableitung der byzantinischen ist.

Die Natur des Landes, in welchem diese Völker von Anfang an oder doch seit sehr früher Einwanderung wohnen, begünstigte das Erwachen der Cultur und namentlich der bildenden Kunst keineswegs. Seitdem die Geschichte die Slaven kennt, hausen sie in dem weiten Länderstriche der von den Küsten des schwarzen und des adriatischen Meeres sich bis zur Ostsee und dem finnischen Meerbusen erstreckt, also in Gegenden rauhen Klimas, die meist eben, von Wäldern und Morästen, von theilweise noch jetzt unwirthlichen Steppen bedeckt sind

Hier wohnten sie nach den ersten Nachrichten, welche wir durch einen byzantinischen Geschichtschreiber des sechsten Jahrhunderts erhalten*), vereinzelt an Flüssen und Seen oder in Waldungen und Brüchen, in unthätiger Ruhe und roher Sitteneinfalt, mit Gleichmuth und Geduld dem rauhen Himmel trotzend, und durch Jagd, Viehzucht und Ackerbau ihr einförmiges Leben in schmutziger Armuth fristend. In viele Stämme und Völkerschaften gespalten bildeten sie demokratische Gemeinschaften, mehr in Folge ihrer Zersplitterung als aus stolzer Freiheitsliebe. Ihre Religion war ein unklares Heidenthum, sie beteten Flüsse und Bäume oder wildgestaltete Götzenbilder an, und sühnten sie durch blutige Opfer, selbst durch Menschenleben. Die ersten Keime der Civilisation wurden durch reisende Kaufleute oder durch den Verkehr mit den nahen byzantinischen Provinzen zugeführt, Handelsplätze begannen sich zu bilden, aber selbst die Grundlagen einer öffentlichen Ordnung, die Segnungen eines Staatsverbandes erlangten sie erst weit später, im 9. Jahrhundert, und auch dann noch durch Auswärtige. Waräger, wie sie genannt werden, normännische Abenteurer, wurden herbeigerufen, lehrten die Eingebornen die Künste des Krieges und der Verwaltung und erlangten die Herrschaft. Bald führten sie ihre Unterthanen zu weitern Kriegszügen an die Küsten des schwarzen Meeres und wagten es sogar, mit einer schnellgeschaffenen Flotte Constantinopel zu bedrohen. Zum ersten Male erscheint nun der Name der Russen in der Geschichte. Friedensschlüsse und engere Verbindung mit Byzanz, bald darauf auch das Eindringen des Christenthums in diese unwirthlichen Länder waren die Folge dieses Streifzugs. Auch

*) Procop. de bello goth. lib. 3. c. 14.

hier ging eine Frau mit dem Beispiele der Bekehrung voran, die Fürstin **Olga** (957). Aber erst ihr Enkel, **Wladimir**, den man den Grossen genannt hat, wurde der bleibende Begründer der christlichen Kirche in Russland. Charakteristisch ist die Sage von seiner Bekehrung. Unterrichtet von der Mannigfaltigkeit der Religionen, welche sich rings umher gebildet hatten, sandte der schon mächtige Fürst zehn Männer aus, um nähere Kunde zu erlangen. Den Islam verschmähete er, weil er den Wein verbiete, welcher der Russen Lust sei, das Judenthum, weil seine Bekenner verworfen, den Cultus des Abendlandes als nicht glänzend genug und wegen der Herrschaft des Papstes, dagegen schienen die Gebräuche der byzantinischen Christen ihm würdig und imponirend. Er suchte und erhielt die Hand der griechischen Prinzessin Anna*) und empfing dann in Cherson die Taufe (988). Nun kehrte er nach seiner Hauptstadt Kiew zurück, zerstörte das Bild des silberhäuptigen Götzen Perun und befahl dem demüthigen Volke, sich zu dem Glauben seines Herrn zu bekennen. Griechische Missionärien durchzogen das schon damals weit ausgedehnte Reich, Bisthümer und Schulen wurden gegründet, und ein beständiger Verkehr mit Byzanz, dessen Patriarch auch als das Oberhaupt des Metropoliten von Kiew angesehn wurde, brachte die Bedürfnisse und Neigungen der Civilisation in diese rauhen Gegenden. Aber freilich konnte diese rasche Bekehrung die uralte, wilde Sitte des Landes nur auf ihrer Oberfläche verändern, und die griechische

*) Sie war eine Schwester jener Theophania, die mit Otto II. von Deutschland vermählt wurde. Nicht viel später (1027) erhielt auch der Fürst von Georgien, Bagrat IV., eine Tochter des Kaisers Romanos Argyros zur Gemahlin. Diese gleichzeitigen Verschwägerungen mit dem byzantinischen Hofe sind bemerkenswerth.

Kirche, die schon in dem Mutterlande so sehr den Charakter des Fertigen und Unbewegten hatte, war hier noch weniger fähig, die Gemüther anzuregen und zu eigener Entwickelung zu leiten. Geistliche und Mönche, besonders die des berühmten Höhlenklosters von Kiew, begründeten in einer eigenen slavischen, der griechischen nachgebildeten Schrift den Anfang der Literatur, der Vater der russischen Geschichte, der Mönch Nestor, schrieb hier (1110) seine berühmte Chronik. Es gelang auch, das Volk in einer unterwürfigen, abergläubischen Frömmigkeit zu erziehen, aber es war nicht möglich die ursprüngliche Rohheit zu vertilgen. Der Gang der Geschichte trug dazu bei, dem slavischen Volke den Charakter zu geben, welchen es noch jetzt zeigt. Die Einführung einer fertigen Civilisation ist einem rohen Volke niemals vortheilhaft, sie lähmt seine Kraft, entzieht ihm das Selbstvertrauen und theilt ihm mehr das Aeusserliche und Verderbliche, als das Fruchtbare und Treibende mit. Hier kam die nationale Anlage hinzu. Der Charakter dieses Landes ist Einförmigkeit und Uebereinstimmung im riesenhaftesten Maassstabe; man kann hunderte von Meilen in grader Richtung durchwandern, ohne dass sich die Beschaffenheit des Bodens oder der Thier- und Pflanzenwelt merklich ändert*). Jene Mannigfaltigkeit der Situationen, jene Anmuth der Formen, welche in glücklichern Gegenden die Seele des Menschen sanft aus ihrem Schlummer weckt und ihr reiche Anregungen und Erfahrungen gewährt, fehlte hier im höchsten Grade. Dazu kommt in den nördlichen Gegenden die Ungleichheit der Tage, das lange Dunkel des Winters, der ununterbrochene Lichteindruck des Sommers mit seiner Sonnengluth und

*) Blasius, Reise im Europäischen Russland, 1844. I. 31.

mit der aufregenden, gespenstischen Helligkeit seiner Nächte. Endlich dann die Rauhheit des Klimas, welche die Bedürfnisse häuft und die Mittel der Befriedigung versagt. Alles trägt dazu bei um die Seele durch die Anregung unbefriedigter Sehnsucht in einen Zustand von Apathie zu versenken, in welchem sie zu freiem höherm Aufschwunge wenig geeignet ist. Neben diesem Charakterzuge, der sich auch bei den Völkern der heissen Länder findet, bilden sich dann aber nordische Eigenthümlichkeiten aus; das kalte Klima und der Kampf mit der Natur stählt die Muskeln und giebt ihnen Kraft, Geschmeidigkeit, Ausdauer; der Mangel der Umgebungen weckt Wanderlust und Thätigkeit, das Bedürfniss gegenseitiger Hülfsleistung übt die Gutmüthigkeit, und die wohlthätige Enge des Hauses befördert die Anhänglichkeit an die Familie und an das Vaterland. Mich dünkt, dass sich aus diesen Naturbedingungen die Eigenthümlichkeiten leicht ergeben, welche sich durch die Tradition der Jahrhunderte den Generationen mehr und mehr einprägen mussten. Daher jene Mischung scheinbar widersprechender Eigenschaften, dumpfe Trägheit bei ausdauernder Arbeitsamkeit, die Neigung zu unthätiger Ruhe und zu aufregenden sinnlichen Genüssen, die Anstelligkeit zu mechanischen Leistungen bei dem Mangel eigner Ideen und höhern Aufschwunges, die fast sentimentale Weichheit des Gefühls neben roher Unempfänglichkeit, das Schwanken zwischen Gutmüthigkeit und Trotz, zwischen sklavischer Unterwürfigkeit und patriarchalischer Gleichstellung.

Auch der weitere Gang der Geschichte diente nicht zu schneller und günstiger Entwickelung des Volkscharakters. Bei dem Mangel staatsrechtlicher Grundsätze

und Erfahrungen, vielleicht auch wegen der Schwierigkeit ein so weit ausgedehntes, dünn bevölkertes Land von einem Punkte aus zu regieren, begannen sehr bald die russischen Fürsten das Land unter ihre Söhne zu theilen, doch so dass die Einheit erhalten werden und einer als Grossfürst vor den Theilfürsten den Vorrang haben sollte. Ein so unbestimmtes System konnte nur Unheil stiften, und die russische Geschichte der nächsten Jahrhunderte giebt nun das unerfreuliche Bild immer erneuerter Kämpfe, welche das Land zerrütteten, die Familien zerstörten und zu groben Verbrechen verleiteten. Selbst der Brudermord ist keine seltene Erscheinung in den Annalen des Herrscherhauses, während bei dem Mangel einer kräftigen Regierung der Druck der Fürsten und Mächtigen immer schwerer auf dem Volke lastete und seinen Sinn immermehr lähmte. Dazu kam ein neuer Unfall. Nicht viel mehr als zwei Jahrhunderte waren seit der Einführung des Christenthums verflossen, ein überaus kurzer Zeitraum, wenn es sich um die Durchbildung eines rohen Volks handelt, als Tschingis-Chan an der Spitze der wildesten Schaaren aus Asien hervorbrach und über Russland herfiel. Seine Nachfolger unterwarfen die vereinzelten und uneinigen Fürsten, indem sie ihnen zwar die Herrschaft, aber nur als mongolisches Lehen liessen. Zweihundertfünfzig Jahre hindurch (1237—1480) stand nun das unglückliche Land unter tartarischer Botmässigkeit; seine Fürsten mussten um die Gunst des Gross-Chans buhlen, von ihm Belehnung empfangen, seinem Urtheil ihre vielfältigen Streitigkeiten, namentlich über die Erbfolge unterwerfen, ihm Zins entrichten. Steuerempfänger des Chans wohnten im Lande um die Kopfsteuer zu erheben. Zwar blieb der christliche Gottesdienst

unangefochten, die einheimischen Gesetze bestanden und die Fürsten behielten noch Kraft und Herrschsucht genug, um unter sich und mit ihren westlichen Nachbarn Kriege zu führen. Allein es konnte nicht ausbleiben, dass die Abhängigkeit von diesem rohen und blutgierigen Volke sie auf dem kaum begonnenen Wege der Civilisation hemmte; dass die Neigung zu wilden Verbrechen, zum Morde und zur Arglist, die ihre Geschichte schon vorher zeigte, durch die Unterdrückung selbst und durch das Beispiel ihrer Beherrscher noch zunahm. An der Gränze von Asien gelegen hatte Russland schon immer eine Verwandtschaft mit dem Orient gehabt, durch diese Beziehungen musste sie wachsen. Seine Steppen und die Nothwendigkeit der Kriegszüge auf weit ausgedehnten Flächen, die Entfernung der Wohnplätze und die weite Ausdehnung der Handelsreisen hatten schon früher eine Wanderlust erzeugt, welche der Unstätigkeit nomadischer Völker verwandt war; die Verbindung mit dem berittenen Räubervolke der Mongolen bestärkte sie in dieser Richtung. Noch jetzt erkennen wir in dem Charakter des Russen einen nomadischen Zug; das Pferd ist sein Liebling unter den Thieren, sein treuer Genosse, er wird lebendig und froh wenn er auf seinem Wagen sitzt, der Glockenton der Troika, des Dreigespanns, wirkt auf ihn wie Alpenhorn und Kuhreigen auf den Schweizer. Der einheimische Charakter erhielt daher nicht ganz neue Elemente, aber die Entwickelung wurde durch diese Ereignisse anders bestimmt und ungünstige oder zweideutige Bestandtheile erlangten die Oberhand.

Diese Naturanlage und diese Ereignisse spiegeln sich nun auch in der Kunstgeschichte des Volkes ab. Wir beobachten in derselben anfangs nur eine treue, unter-

würfige Nachahmung byzantinischer Vorbilder, dann eine schwankende Gestaltung, bedingt durch einheimische, nach Auflösung des Zusammenhanges mit Byzanz freier wirkende Elemente und durch den Einfluss der Asiaten.

Noch jetzt ist bekanntlich der Holzbau in Russland höchst gewöhnlich; nicht bloss die Häuser der Bauern, sondern auch die Dorfkirchen und die Mehrzahl der Bürgerhäuser in vielen Städten sind blos aus Balken zusammengefügt. Als Wladimir das Christenthum annahm, war diese Bauart gewiss fast die einzig bekannte. Schon dieser Fürst erbaute jedoch sogleich nach seiner Taufe, mit Hülfe griechischer Werkmeister, eine Kirche auf der Stelle eines Götzentempels in Kiew. Seine Söhne errichteten grössere, im Wesentlichen noch jetzt erhaltene Kathedralen. So gründete Mstislaf, Fürst von Tmutorakan, in seiner Residenz Tschernigof (1026) eine Sophienkirche. Noch thätiger war sein Bruder, der Grossfürst Jaroslaw, der die Kirchen in Kiew (1037) und in Novgorod (1044—1051), beide ebenfalls durch den Namen der Sophienkirche auf ihr Vorbild in Constantinopel hindeutend, bald darauf die Klosterkirche in Lavra (1054) erbauen liess. Alle diese Kirchen sind, der Chronik zufolge, von byzantinischen Arbeitern ausgeführt, und nichts war natürlicher, als dass die Russen sich auch bei dem Kirchenbau enge an das Land anschlossen, aus welchem die Glaubenslehren und auch noch lange die Bischöfe und Priester herkamen. Selbst das Baumaterial, welches man noch an diesen Kirchen findet, ist fremd, es besteht in grossen durch Kalkguss verbundenen Ziegeln, oder in zierlich gearbeiteten Hausteinen; Marmorsäulen zieren den Eingang, weisse und rothe Marmorplatten bedecken zum Theil noch jetzt den Fussboden, Glasmosaiken die Wände.

Noch deutlicher ist die Form dieser Kirchen byzantinisch, wenn auch nicht ganz der künstlichen Construction der Sophienkirche gleichkommend; sie bilden ein Quadrat, im Westen mit einer Vorhalle von gleicher Breite, im Osten mit drei Conchen. In den Seitenschiffen ruhen obere Gallerien auf Arcaden, während in der Mitte des Hauptschiffs sich die einzige Kuppel*) erhebt, in Form einer Halbkugel, wie sie der damalige, spätere byzantinische Styl kannte, nur dadurch (vielleicht erst in Folge späterer Reparaturen) abweichend, dass sie in der Mitte der Curve von einer kleinen Spitze bekrönt und mit einem goldglänzenden griechischen Kreuze verziert ist. Die übrigen Räume sind mit Tonnengewölben bedeckt, welche auch im Aeussern sich ganz frei und unverkleidet zeigen und also die einheimische, dem Klima angemessene Gestalt des schrägen Daches nicht annehmen. Die Wände sind daher auch

*) Die Kirche in Novgorod hat schon 5 Kuppeln, wie sie an den spätern russischen Kirchen gewöhnlich sind, ob von Anfang an, ist mir unbekannt. Sie ist im Jahre 1832 hergestellt, jedoch mit Beibehaltung des alten Styls. Bei dem Mangel eines umfassenden Werkes über die russische Architektur sind meine Nachrichten aus einem Aufsatze von Hallmann (über den Bau der griechisch-russischen Kirchen) in den Münchner Jahrb. f. bild. K. S. 48 ff., aus Schnitzler, la Russie, Paris 1835, Blasius Reise im Europäischen Russland, Braunschw. 1844, und endlich aus Strahl, Gesch. v. Russland, Hamburg 1832, geschöpft. Ueber die Kathedrale von Kiew existirt ein Werk des Metropoliten Eugen, Kiew 1825, in russischer Sprache, mit Abbildungen, welches mir jedoch nicht zugänglich war. Indessen auch diese erste Nachahmung des byzantinischen Styls war schon eine unvollkommene. Dubois (Voy. autour du Caucase I. 419.) vergleicht die Kirche von Kutais mit der von Kiew, und giebt der ersten unbedingt den Vorzug; das Schwerfällige ihres Innern und das Schwächliche der Façade an der russischen Kirche lasse sich mit der grandiosen Pracht von Kutais nicht vergleichen. Und doch erscheinen (nach Texiers Urtheil in der Révue de l'Arch. a. a. O.) die armenischen Kirchen wieder schwächlich im Vergleich mit den byzantinischen.

nicht mit einem graden Gesims, sondern mit einer Reihe bogenförmiger Giebel bekrönt. Drei Thüren führen von den drei, nicht zum Chore verwendeten Seiten in das Innere, das durch schmale, hochgelegene, im Halbkreise gedeckte Fenster nur schwach erleuchtet ist.

Dieser Styl, eine entschiedene Nachahmung des byzantinischen, erhielt sich noch das 12. Jahrhundert hindurch. Die Kathedrale von Wladimir, im Jahre 1152 durch Juriew Wladimirowitsch erbaut, zeigt noch ganz dieselben Formen, nur mit einer weitern Ausbildung, welche sie jedoch ohne Zweifel auch byzantinischen Vorbildern verdankt. Die Giebel, welche von den Tonnengewölben bogenartig begränzt sind, werden durch vortretende Wandpfeiler scheinbar gestützt, die Wandflächen dazwischen sind arabeskenartig verziert. Die Wölbung der Conchen ruht auf einem Gesimse, unter welchem ein Bogenfries, fast wie an deutschen Kirchen, herumläuft.

Die grosse Aehnlichkeit dieser im Laufe von mehr als einem Jahrhundert erbauten Kirchen ist sehr auffallend, wenn man sie mit der Mannigfaltigkeit der Formen vergleicht, die der byzantinische Styl im weiten Umkreise des Gebiets, das er beherrschte, und selbst in seiner Mutterstadt beständig in Anwendung brachte. Indessen ist es schon an und für sich erklärbar, dass man in einem Lande der Nachahmung sich mit ängstlicher Unterwürfigkeit an die Vorbilder, welche überliefert waren, anschloss, und wir werden es auch sonst als einen Charakterzug der Russen finden, dass sie, wenigstens in kirchlichen Dingen, an der äussern Erscheinung festhalten und nicht gern die geringste Abweichung gestatten. Daher ist es begreiflich, dass die Bauformen, welche die herbeigerufenen byzantinischen Baumeister zuerst angewendet

hatten, eine typische Bedeutsamkeit erlangten, und ge wissermassen erstarrten, so dass sie wohl Zusätze, nicht aber Fortlassungen erfahren durften.

Im höchsten Grade gilt dies nun von einer Anordnung, welche sich an der Kirche zu Wladimir noch nicht findet, aber bald darauf eingeführt sein muss. Es war die, der Kirche nicht bloss eine, sondern fünf Kuppeln zu geben. Auch diese Form war byzantinischen Ursprungs, wurde aber im Mutterlande nur hin und wieder und mit manchen Abweichungen gebraucht. Sie kam, wie wir sahen, schon unter Justinian in Anwendung, und zwar in der Weise, dass die Kuppeln die Form des Kreuzes bildeten. Diese Beziehung auf das Kreuz behielt man denn auch später bei weiterer Ausbildung der Seitenkuppeln bei; wir finden sie noch im 10. oder 11. Jahrhundert an der Markuskirche von Venedig angewendet. Indessen entstand daneben auch in Byzanz eine andere Form, nach welcher diese Nebenkuppeln auf den Eckräumen des Quadrats ruheten, und diese Anordnung wurde nun in Russland, wir wissen nicht wann und wo zuerst, ohne Zweifel nach einem byzantinischen Muster angewendet und bildete sich hier zum feststehenden bei allen grössern Kirchen bis auf die heutige Zeit unerlässlichen Typus aus *).

Bis hierhin hatte man sich noch immer griechischer

*) Man sagt, dass damit eine symbolische Beziehung auf die Stellung Christus', als des Mittelpunktes der Offenbarung, zwischen den vier Evangelisten bezweckt sei; wahrscheinlich ist diese Deutung erst später hinzugekommen, um einer herkömmlichen Form eine kirchliche Sanction zu verleihen. Wenigstens steht damit im Widerspruche, dass man sich später zuweilen mit dieser Zahl nicht begnügt und die Kuppeln auf demselben Gebäude in verschiedenen Gruppirungen vermehrt hat.

Baumeister bedienen müssen; erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts waren die einheimischen Gehülfen derselben so weit ausgebildet, dass man jene entbehren konnte. Wsewolod Jurjewitsch liess im Jahr 1176 die grosse Kirche des Klosters Susdal ausschliesslich von russischen Arbeitern aufführen, und mehrere einheimische Baumeister werden von nun an in den Chroniken gerühmt*). Ohne Zweifel blieben diese nach wie vor dem hergebrachten, byzantinischen Style treu und wir finden keine Spur wesentlicher, so frühe aufgekommener Neuerungen. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass schon damals unvermerkt gewisse nationale Formen, welche sich als zweckmässig empfahlen, Eingang gewannen. Hierher mag vielleicht das Walmdach gehört haben, das auch an scheinbar sehr alten Kirchen vorkommt. Die Wölbungen des byzantinischen Styls mit ihren dazwischen gelegenen Rinnen waren einem nordischen Klima nicht angemessen. Dagegen fand man an den Wohnhäusern und ohne Zweifel schon damals an den Holzkirchen der Dörfer ein schräges Dach, welches, wenn auch nicht von der steilen Höhe deutscher Dächer, dennoch den Ablauf des Regens und das Fortschaffen des Schnees erleichterte. Die Holzarchitektur liebt Gebäude von quadratischer Form, bei denen Tiefe und Breite nicht grösser sind als die Balken, und man sah daher oft kleinere Häuser mit einem Walmdache, von vier gleichen, schrägen, in einer Spitze zusammenlaufenden Seiten. Ein solches Dach liess sich der Grundform der byzantinischen Kirchen wohl anpassen und gab wegen seines geringen Neigungswinkels einen, nicht allzusehr von den herkömmlichen Gewölben abweichenden Anblick. Es mochte sogar für den Formensinn

*) Strahl a. a. O. I. 464.

der Russen etwas Ansprechendes bleiben; die geringe Erhebung über die Fläche und die Gleichheit aller Seiten geben einen weichen Ausdruck, den Ausdruck einer Stimmung, welche den kräftigen Gegensatz nicht in sich aufgenommen hat, und das Walmdach erscheint uns in der That als eine charakteristische und nationale Erscheinung auf russischem Boden. Eine Schwierigkeit entstand nun zwar dabei, da man die fünf Kuppeln, an welche das russische Volk bei seinen Gotteshäusern gewöhnt war, beibehalten musste. Man löste sie, wie wir an vielen Beispielen sehen, auf die einfachste Weise, indem man die Kuppeln ohne Weiteres durch das Walmdach, mit Durchbrechung desselben hindurchführte, die mittlere an der Spitze des Daches, die andern auf den Ecken der Flächen. Dies war nun freilich eine sehr harte und unharmonische Form, indessen nahm man daran keinen Anstoss. Eine nothwendige Consequenz dieser Anordnung war aber, dass die flachen, altbyzantinischen Kuppeln nicht mehr angewendet werden konnten, sie würden ganz oder theilweise unter dem Dache gelegen und daher nicht, wie man es wollte, die äussere Zierde der Kirche ausgemacht haben. Man musste vielmehr (wie es auch schon im byzantinischen Reiche, wenn auch nicht häufig geschehen war) einen Unterbau, eine Trommel, anbringen, auf welcher sich die Wölbung erhob. Vielleicht war dies auch früher die in Russland beliebte Form gewesen. Ob schon damals die Kuppelwölbung selbst sich in der den russischen Kirchen später eigenthümlichen Gestalt auszubilden anfing, ist nicht bekannt.

Gewiss war die Architektur des Landes im Wesentlichen noch eine ganz byzantinische, als es unter die Botmässigkeit der Mongolen kam. Eine unmittelbare Ein-

wirkung derselben auf den Baustyl ist in keiner Weise anzunehmen; sie selbst, Nomaden der wildesten Art, gewohnt in tragbaren Zelten von Filz zu hausen, hatten keine eigene Architektur; sie schlossen sich, wo sie den Islam annahmen, durchaus an die Formen an, welche sie vorfanden. Ihr Verhältniss zu den Russen war auch weder ein so nahes noch ein so freundliches, dass es auf ihre Bauten Einfluss haben konnte; sie stifteten keine Kirchen, sie zerstörten oder duldeten sie nur. Indessen in der goldnen Horde vor dem Throne des Gross-Chans kamen tributbringende Fürsten aus dem ganzen Orient zusammen und legten die Werke ihrer Länder nieder, auch hatten die Sieger aus allen Ländern Schützlinge und Gefangene mit sich geführt, um den Luxus und die Künste civilisirterer Gegenden zu geniessen. Einen grossen Einfluss übte das alte Culturland des nördlichen Asiens, China, aus, welches (selbst eine und zwar die wichtigste Eroberung ihrer Waffen) mit seinen Sitten und Bildungsmitteln seine neuen Beherrscher unterjochte. Aber auch Elemente indischer Cultur fanden durch den Lamaismus, als eine Abart des Buddhismus, Eingang, und nicht minder wirkte Persien und die Richtung der moslemischen Länder auf sie ein. Ein buntes Gemisch der Formen musste sich daher an diesem barbarischen Hofe bilden, in welchem aber der gemeinsame Geist des Orients und zwar hauptsächlich des nördlichen Asiens mit buntem, spielendem, prunkendem Luxus durchweg vorherrschte. Es konnte nicht fehlen, dass die russischen Fürsten und Grossen, welche sich oft Jahre lang an dem Sitze des Gross-Chans aufhalten mussten, von diesem Geschmacke berührt wurden und ihn in ihrer Heimath begünstigten.

Indessen war auch in dieser Beschränkung der Einfluss der Tartaren auf Russland nicht von langer Dauer. Anfangs war das Verhältniss ein zu kriegerisches, zuletzt, nachdem die Russen in offner Feldschlacht Sieger der bisher für unüberwindlich gehaltenen Feinde geworden waren (1378), ein zu loses. Nur in der mittlern Zeit, vom Anfange des 14. Jahrhunderts an, wird daher dieser Einfluss von Osten her recht kräftig gewesen sein. Aber auch da war er nicht ungetheilt. Noch immer blieb die russische Kirche in enger Verbindung mit Byzanz; noch weit in das folgende Jahrhundert hinein (bis 1461) erhielt der russische Metropolit seine Ernennung und Bestätigung von dem Patriarchen von Constantinopel. Auch die abendländische Kunst blieb nicht ohne Einfluss. Die Stammgenossen und Nachbarn der Russen im Westen, die Böhmen und Polen, bekannten sich zur römischen Kirche und empfingen von da her auch ihre künstlerischen Traditionen, die umsomehr auch in Russland sich verbreiteten, als auch hier im Westen, Süden und Norden, römische Missionarien Gehör fanden. Ueberdies aber hatten sich an den Ufern der Ostsee, in Preussen und Liefland, deutsche Colonien von Ordensrittern und Bürgern niedergelassen, welche ihre Kirchen nach heimischer Weise bauten. Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch von dieser Seite her ein Einfluss auf Russland stattfand. Einen merkwürdigen Beweis dafür geben die ehernen Pforten der Kirche zu Nowgorod, die s. g. korssunschen Thüren, unzweifelhaft deutsche Arbeit aus dem 12. Jahrhundert, aber im 14. (1336) an dieser Kirche aufgerichtet und in einzelnen Theilen von deutschen und russischen Künstlern ergänzt. Auch liessen sich jetzt Deutsche in den Staaten des Grossfürsten nieder, und es werden neben den griechi-

schen Künstlern im russischen Reiche auch andre Fremde, wahrscheinlich Deutsche, erwähnt*).

Bei einem Volke von bereits ausgebildeter eigenthümlicher Kunstrichtung würde dieser Andrang fremdartiger Formen spurlos vorübergegangen oder durch Mittheilung technischer Vortheile nützlich geworden sein; aber auch ohne solche Naturanlage würde bei einem Volke von geistiger Regsamkeit in diesem Momente die Nationalität sich mächtig erhoben haben. Der glückliche Kampf mit den Mongolen, die endliche Befreiung von dem schmählichen Joche musste den Russen Selbstgefühl verleihen, wenn sie dessen fähig gewesen wären. Allein ihre moralische Kraft war im Laufe der Geschichte immer mehr unterdrückt; der Sinn für Freiheit, welcher, freilich in rohester Gestalt, bei ihnen anfangs bemerkbar war, unterlag zuerst der Demüthigung eines äusserlichen und sinnlichen Cultus, dann der erniedrigenden Herrschaft eines rohen Volkes, endlich der Tyrannei ihrer eigenen Fürsten und Grossen, welche während jener unglücklichen Jahrhunderte ungehindert um sich gegriffen hatte. Wohl erleichterte die grosse Bodenfläche des Landes dem Volke eine gewisse, passive Bewahrung der Nationaleigenthümlichkeit; es war nicht möglich, dass fremde Einflüsse, zumal so getheilte und widerstrebende, hier durchdringen und zur Herrschaft gelangen konnten. Allein eine solche passive Beharrlichkeit genügte nicht, um höheres geistiges Leben zu erzeugen. Auf allen geistigen Gebieten war völliger Stillstand, wir dürfen in der Kunst nichts anderes erwarten. Es ist ein bemerkenswerthes Ereigniss, dass unmittelbar nach der Befreiung von den

*) Strahl a. a. O. Th. I. S. 295. Th. II. S. 148, 102, 151. F. Adelung, die Korssunschen Thüren, Berlin 1823.

Tartaren, sogleich eine neue Beziehung zum Auslande eintrat.

Die Ereignisse des 15. Jahrhunderts wiesen der Politik der russischen Fürsten eine neue Richtung an; durch den Fall von Constantinopel wurde die Verbindung mit dieser geistigen Mutterstadt des russischen Reichs, welche sich bisher, wenn auch schwach, erhalten hatte, völlig aufgelöst, und die gefährliche Nähe der Türken machte dagegen eine Annäherung an die christlichen Staaten des Abendlandes nöthig. Russische Gesandtschaften erschienen daher nunmehr im Abendlande und der Grossfürst Iwan III. Wassiliewitsch fand es seinem Interesse gemäss, sich mit der Prinzessin Sophia, aus dem nunmehr vertriebenen kaiserlichen Geschlechte der Paläologen, zu vermählen (1472). In Italien aufgewachsen brachte diese Fürstin abendländische Sitten in ihre neue Heimath mit. Die rohe, kriegerisch-patriarchalische Einfachheit, welche bisher am russischen Hofe geherrscht hatte, verschwand; das Schloss füllte sich mit Schaaren dienstthuender Beamten, und sah in neugeschmückten Sälen glänzende Feste. Noch immer, ungeachtet doch schon Jahrhunderte seit der Bekehrung Russlands verflossen waren, muss die industrielle und künstlerische Bildung der Eingebornen auf einer sehr niedrigen Stufe gestanden oder bei ihren Grossen sehr wenig Anerkennung erlangt haben, denn wir finden Iwan während seiner langen Regierung unablässig bemüht, sich Künstler aller Art, Baumeister, Goldarbeiter, Glockengiesser, Maurer, Feuerwerker, Bergleute aus dem Abendlande zu verschaffen; mit Mathias Corvinus von Ungarn, mit Kaiser Friedrich III. von Deutschland trat er deshalb in Unterhandlung und ganze Schaaren von Ausländern siedelten sich wirklich in Russland

an*). Unter allen diesen verschiedenartigen Einwirkungen entwickelte sich nun der Styl der russischen Architektur.

Bereits längst war Kiew nicht mehr die Hauptstadt des Reiches, es hatte diese Würde zuerst an Wladimir, dann an Moskwa abtreten müssen. Seit 1328 war der Sitz des Grossfürsten und des Metropoliten hierher verlegt und die, früher unbedeutende Stadt zu einigem Ansehen gelangt. Allein die beständigen Kriege und wiederholte Feuersbrünste hatten es noch nicht gestattet, die neue Residenz gleich den alten Hauptstädten, Kiew, Nowgorod, Wladimir zu schmücken; noch waren nicht bloss viele Häuser, sondern selbst die Mauern von Holz und die alte, im vorigen Jahrhunderte gegründete Kathedrale drohete den Einsturz. Eine neue Hauptkirche wurde begonnen, stürzte aber, der Vollendung nahe, wirklich ein, und der Grossfürst verzweifelte nun, mit einheimischen Meistern auszureichen. Die Angelegenheit schien ihm wichtig genug, um eine eigne Gesandtschaft an den Dogen von Venedig abzusenden, durch deren Bemühungen auch wirklich der Baumeister Ridolfo Fioravanti aus Bologna, mit dem Beinamen Aristoteles, zur Annahme des Rufes bewogen wurde. Auf eine Aenderung des Styls war es hierbei nicht abgesehen; in kirchlichen Dingen hielten die frommen Russen strenge an der hergebrachten Form fest. Der Künstler wurde ehrenvoll in Moskwa empfangen (1475), aber angewiesen, sich nach einem bestimmten Vorbilde, nach der ältern Metropolitankirche von Russland, der Kathedrale von Wladimir, zu richten. Er

*) So sehr sie auch zuweilen die russische Barbarei erschreckte. So als der Arzt Leo, weil es ihm nicht gelungen war, den erkrankten Prinzen zu heilen, hingerichtet wurde. Strahl a. a. O. II., 379. Auch der Baumeister Fioravanti wollte fliehen, wurde aber festgesetzt.

begann daher mit Studien nach dieser ältern Kirche und schloss sich in seinem Neubau genau an den Styl derselben an. Schon nach vier Jahren (1479) konnte die, noch jetzt wohlerhaltene Kathedrale der Himmelfahrt der Jungfrau (Uspenski-Saborr) geweiht werden. Sie hat, wie ihr Vorbild, drei Conchen, durchweg freie Tonnengewölbe, ihre fünf Kuppeln haben die nicht unschöne Linie der Herzform oder des Lindenblatts, wie die Kirche zu Wladimir. Kaum bemerkt man an der Bildung der Wandpfeiler, an einigen Details und an dem bessern Verhältnisse der Höhe den Geschmack des Italieners*).

Eine zweite Kirche in naher Nachbarschaft, die des Erzengels Michael, von Fioravanti angefangen, aber erst nach seinem Tode (1507) vollendet, hat ganz dieselbe Gestalt. Wir sehen daher noch am Schlusse des 15. Jahrhunderts in der neuzubegründenden Residenz und ungeachtet der Zuziehung fremder Meister, dass, wenigstens bei grossen Kirchen, die byzantinischen Formen beibehalten werden.

Erst seit dieser Zeit hat daher der eigenthümliche, von dem byzantinischen abweichende Styl der russischen Architektur seine Ausbildung erlangt; erst jetzt kommen Formen auf, welche die Beschauer für tartarisch, oder orientalisch halten. Es ist merkwürdig, dass dies nicht bloss nach der Befreiung von dem tartarischen Joche, sondern sogar zu einer Zeit geschah, wo beständig fremde, meistens italienische Architekten im Dienste des Zaaren standen. Fast scheint es, als wenn auch dieser Styl, obgleich eigenthümlich und russisch, nicht frei aus

*) Die Dimensionen werden auf 35 Artschin Breite, 50 Länge und 55 Höhe angegeben. Die Michaelskirche hat 106 F. Breite, 120 F. Länge, 96 F. Höhe.

dem Volke hervorgegangen, als ob er von Fremden erfunden sei, um damit der Bizarrerie und Neuerungssucht der Gewalthaber zu schmeicheln, als ob es der abendländischen Consequenz bedurfte, um auf russischem Boden diese andre fremdartige, morgenländische Richtung zur Reife zu bringen.

Es ist nicht leicht, diesen Styl zu beschreiben, denn an einem festen, innern Bildungsgesetze fehlt es ihm völlig. Die byzantinischen Reminiscenzen sind noch nicht ganz verschwunden. Der Grundriss ist noch gewöhnlich ein Quadrat, etwa durch die mit in das Innere hineingezogene Vorhalle von grösserer Tiefe als Breite, doch finden wir auch unter Umständen andere Anlagen. Das Mauerwerk ist in Ziegeln ausgeführt und mit Stuck bekleidet, die Decke im Tonnengewölbe, der Rundbogen herrscht vor. Nur zuweilen kommt als blosser Zierrath oder an Nebentheilen, an Treppen und Säulengängen im Aeussern der s. g. Kielbogen vor, aus zwei durch eine Spitze verbundenen Wölbungen bestehend; eine Form, welche an das Zelt der Mongolen erinnert und in den muhamedanischen Bauten Persiens und Indiens häufig ist. An fortlaufenden Gewölben findet dieser Bogen seiner Natur nach nicht Anwendung; sie sind alle tonnenartig, auch das Kreuzgewölbe ist der russischen Architektur unbekannt. Die Façade ist schmucklos, die Thüre niedrig, mit einem Rundbogen, über welchem oft ein Heiligenbild mit einem Regendach angebracht ist. Die Fenster sind klein, ebenfalls mit einem einfachen oder mit zwei verbundenen Rundbogen gedeckt, zwischen denen dann die Spitze hier frei herabhängt und von keiner Säule gestützt ist, so dass die Oeffnung eine herzförmige Gestalt hat. Die Wandfläche ist im Aeussern gewöhnlich durch

schwach vortretende Pilaster getheilt, deren schmuckloses Kapitäl innerhalb eines flachen Gesimsstreifens liegt. Zuweilen umfasst dasselbe Gebäude mehrere Kirchen oder Kapellen in zwei Stockwerken übereinander*); allein auch sonst sind häufig die Fenster in zwei Reihen übereinander gestellt und ein Gesimsstreifen scheidet im Aeussern die obere und untere Reihe, als ob sie zwei Etagen angehörten; ohne Zweifel eine Form, welche in byzantinischen Kirchen wegen der obern Tribune für die Frauen nothwendig, hier aber, obgleich man solche Emporen nicht mehr anwendete, ohne Grund beibehalten war. Im Innern werden die Kuppeln von hohen runden oder eckigen Pfeilern getragen, deren dünne, ringförmige Kapitäle nur durch Vergoldung geschmückt sind. Durchweg fehlt es an einer plastischen Ausbildung der architektonischen Glieder; Portale und Fenster, Wandpilaster und Gesimse sind nur durch einen Anstrich von schreiender Farbe ausgezeichnet. Auch im Innern sind die Wände mit Malereien bedeckt, die bedeutendste Zierde besteht aber in der Ikonostasis, einer hohen bis an das Gewölbe reichenden Bretterwand, welche den Altar von der Gemeinde scheidet und an welcher Heiligenbilder prangen, nach kirchlichen Observanzen in drei oder vier Reihen geordnet, auf Goldgrund gemalt und mit goldnen und silbernen Gewändern bekleidet. Uebrigens ist das Innere gewöhnlich niedrig und düster und diese Bilder werden stets von mehreren Lampen spärlich beleuchtet.

Der eigenthümlichste und auffallendste Theil der russischen Architektur ist die Kuppel. Sie hat nämlich überall nicht mehr die einfache Gestalt einer Halbkugel,

*) So unter andern die Himmelfahrtskirche im Höhlenkloster bei Kiew (1055). Schnitzler a. a. O. p. 454.

deren Durchmesser dem der Trommel gleich ist, sondern dieser Unterbau ist sehr viel dünner, so dass er auch bei geringer Höhe schlank erscheint, während die Kuppel selbst viel stärker ist und also weit über ihn hinaus ausladet. Sie gleicht einer Kugel, von der nur ein geringer Theil abgeschnitten, und die mit der Fläche dieses Abschnittes auf einen, ihm an Breite gleichkommenden Stiel aufgelegt ist. Dieser dünne Unterbau erhebt sich dann (da die nackte Tonnenwölbung nicht mehr in Gebrauch ist) über dem Walmdache oder der flachen Terrasse, mit welcher die Kirchen gedeckt sind. Gewöhnlich bildet die Wölbung der Kuppel nicht eine regelmässige Kugelgestalt, sondern sie läuft oben in eine Spitze zu und hat an den Seiten eine mehr geschweifte Krümmung. Zuweilen ist sie birnenartig oder in Form eines Herzens (dessen Spitze nach oben gewendet) oder eines Lindenblattes, meistens aber breiter und flacher, einer Zwiebel ähnlich, manchmal sogar noch breiter und flacher, etwa (denn ich weiss kein besseres Gleichniss) wie ein platter Käse. Die Trommel ist bei der zwiebelförmigen Kuppel höher und schlanker, so dass sie fast wie ein Thürmchen erscheint, und die Wölbung keck darüber schwebt. Nur die kleinsten Kirchen haben noch eine einzige Kuppel, die aus der Mitte des Walmdaches hervorsteigt; bei den andern sind sie wenigstens in der Zahl von fünf, immer eine Centralstellung bildend, so dass die mittlere die andern überragt. Bei prachtvollen Gebäuden genügte diese Zahl aber nicht, sondern wurde vermehrt, entweder so dass alle Kuppeln wieder eine Centralisation bilden, wo dann um die Mittelkuppel herum mehrere Quadrate durch Kuppeln von abnehmender Höhe und zunehmender Entfernung, auf parallelen oder auf diagonalen Grundlinien

gestellt sind, oder so dass man die Quadratform selbst in der Längenrichtung vervielfältigte, also die westlichen Seitenkuppeln wieder als den Anfang eines neuen Quadrats behandelte und mithin zwei Seitenkuppeln und eine zweite Mittelkuppel hinzufügte *). Die Dächer sind mit Blechplatten belegt und mit hellen Farben gelb, roth, weiss angestrichen, die Kuppeln gewöhnlich grün oder blau, mit goldenen Sternen besäet oder ganz vergoldet oder versilbert, die mittlere am Reichsten, die anderen in bescheidenern Farben. Auf ihrer Spitze steht dann noch ein vergoldetes Kreuz, oft aus einem halben Monde hervorgehend, mit goldnen Ketten, die von seinen Armen nach der Kuppel herablaufen, sei es zur Zierde oder als Befestigung bei der Erschütterung durch Windstösse. Dieser Schmuck der Bedachung in bunten, blendenden Farben und mit den bizarren, wechselnden Formen von höhern und niedrigern Kuppeln, Spitzsäulen und Thürmen ist der Stolz und das Eigenthümlichste der russischen Architektur. Schon jedes reichere Kloster hat gewöhnlich mehrere Kirchen und ausserhalb derselben und den Glockenthürmen noch Kuppeln an Wohngebäuden und Aussenmauern; einzelne Klöster bringen es auf zwanzig und mehr Kuppeln. Noch grösser ist dann die Zahl bei Städten, ihre Bedeutung muss sich schon von fern

*) So hat das Tschudowokloster in Moskwa acht Kuppeln, zwei höhere vergoldete in der Mitte und auf jeder Seite drei kleinere, blaue Kuppeln. Auf der Kirche des Erlösers im Zaarenpalast daselbst ist das Quadrat in gleicher Weise verdreifacht, so dass eilf Kuppeln entstehen. Es leuchtet ein, dass diese Anordnung einen länglichen Grundriss, die andre Art aber einen mehr quadraten (oder im griechischen Kreuz construirten) Bau erfordert. Für diese ist die Basiliuskirche (Wassili Blagennoi) daselbst, von der noch die Rede sein wird, ein Beispiel. Die Dorfkirche zu Wytegorsk bringt es in dieser Weise bis auf 25 Kuppeln. Blasius a. a. O. I. 345. ff. 77.

durch das bunte Wirrsal dieses Schmuckes verkündigen*).

Glockenthürme sind erst in neuester Zeit mit den Kirchen verbunden, in den eigentlich russischen Bauten stehen sie abgesondert; im Kreml von Moskwa dient ein Glockenthurm (Iwan Weliki) für alle dort befindlichen Kirchen. Diese Thürme bestehen immer aus mehreren, sich verjüngenden, meist achteckigen Stockwerken, auf der Basis eines viereckigen; sie sind häufig mit einer Spitzsäule gekrönt, auf welcher noch eine flache, zwiebelartige Kuppel wie ein kolossaler Thurmknopf aufliegt. Am Fusse dieser Spitzsäule befindet sich oft ein sonderbarer Zierrath; es sind kleine Giebel von kreisrunder, ogivaler oder kielförmiger Aussenlinie ringsumher angebracht, meistens in mehrern Reihen übereinander aufsteigend, aus denen der obere Aufsatz wie aus einer Blätterkrone hervorwächst. Ein höchst bizarrer, unschöner, der russischen Architektur völlig eigenthümlicher Schmuck.

Die Ausbildung dieses Styls scheint in das 16. und 17. Jahrhundert zu fallen; wir können sie einigermassen verfolgen. Der Kreml in Moskwa, der Sitz der Beherrscher des Landes, kann uns unbedenklich dabei leiten. An jene zwei Hauptkirchen des Kreml, die ich oben erwähnte, reiht sich der Zeit nach ganz nahe die dritte an, die Kirche der Verkündigung (Blagoweschtschenskoi Saborr). Sie wurde von einem italienischen Architekten, Aloisio, erbaut (1489—1508) und zeigt noch in den wesentlichen Theilen byzantinische Ueberlieferung, jedoch

*) Das Kloster Kyrillof am Onegasee hat 24 Kuppeln, das Städtchen Ustjug-Weliki von 10,000 Einw. 30 Kirchen mit 120 Thürmen oder Kuppeln. Blasius a. a. O.

schon mit einigen theils zweckmässigen, theils phantastischen Veränderungen. Die Tonnengewölbe sind nämlich auch hier als äusseres Dach behandelt, aber sie sind im Aeussern nicht mehr halbkreisförmig, sondern laufen oben in einen spitzen Rücken zusammen, so dass sie sich der Gestalt nordischer Dächer nähern, und dadurch dem Regen und Schnee nicht die breite Fläche darbieten, zugleich aber durch die geschweiften Seiten eine sonderbare, zeltartige Gestalt erhalten. Ausserdem aber hat dies Gebäude nicht fünf, sondern neun Kuppeln, um die Mittelkuppel herum zwei Vierungen*).

Die höchste Stufe des Wilden und Phantastischen erreichte die russische Architektur in der Mitte des 16. Jahrhunderts unter einem Fürsten, den die Geschichte verabscheut und dessen Sarg seine Nachkommen selbst in der Fürstengruft mit schwarzem Tuche verhüllt haben, unter Iwan dem Grausamen. Noch im Anfange seiner Regierung gründete er, um die Eroberung von Kasan zu feiern, dieses Heiligthum (1554); dem Architekten, einem Fremden, befahl er, das Beste zu leisten, was seine Kunst vermöge, und mit dieser Leistung war er so zufrieden, dass er, damit keine andre Stelle sich eines solchen Wunderwerks erfreue, ihn tödten liess. So wenigstens

*) Die Lage dieser Kirche, welche mit ihrer Westseite nahe an den Palast anstiess, in Verbindung mit der festen Observanz den Altar in Osten und den Eingang gegenüber zu legen, nöthigte den Architekten die äussern Eingänge auf der Ostseite neben den Chornischen anzubringen, wo sie dann in einen Corridor führen, durch den man zu der eigentlichen Thüre der Kirche in Westen gelangt. Blasius a. a. O. 345. Diese eigenthümliche Anordnung mag dazu beigetragen haben, ihn zu bestimmen, auf den vier Ecken dieses Corridors ebenfalls vier (niedrigere) Kuppeln zu errichten, die ersten beiden als Zierde der Eingänge, die zwei andern der Symmetrie halber. Indessen fand das Beispiel Nachahmung.

erzählt die unverbürgte, aber charakteristische russische Sage. In der That ist dies Gebäude (gewöhnlich Wassili Blagennoi genannt) einzig in seiner Art. Beim ersten Anblicke vermag man sich in der abenteuerlichen Structur nicht zurecht zu finden, deren Mauern nirgends eine übersichtliche Wand, sondern überall winkelige, polygonartige Vorsprünge und Anbauten zeigen, über deren niedrigen Haupträumen eine Menge von Thürmen, Kuppeln und Spitzsäulen, von verschiedenartiger Form und Höhe, anscheinend unregelmässig, durch Schwere und Höhe ganz ausser Verhältniss zu dem Hauptgebäude, sich erheben. Bei näherer Erforschung begreift man den Plan einigermassen und findet, dass seine wunderliche Gestalt grossentheils schon aus den Bestimmungen herzuleiten ist, welche der Despot dem Architekten vorschrieb. Nicht ein grosses Kirchengebäude sollte hier gebaut werden, sondern eine Verbindung von achtzehn verschiedenen, stets andern Heiligen gewidmeten Kirchen. Daher sind nun in zwei Stockwerken in jedem neun solcher Kapellen angelegt, in der Mitte die grösseste, in den vier Ecken eines Kreuzes andre von nicht viel geringerer Dimension, in den vier Ecken eines eingezeichneten Quadrats die kleinsten. Alle diese Heiligthümer haben ungefähr achteckige Gestalt, und sind durch Corridore begränzt und zugänglich. Keines hat einen Eingang von aussen, welcher vielmehr neben der Westseite in Norden und Süden durch zwei besondere Vorhallen in den Corridor führt. Begreiflicherweise sind alle diese Kirchen oder Kapellen niedrig und schlecht beleuchtet*), so dass man jetzt für gut befunden hat, nur eine im Gebrauche

*) Namentlich hat die untere Mittelkirche, obgleich die grösseste, gar kein Tageslicht.

zu behalten und mit einem äussern Eingange zu versehen. Ueber den neun Kirchen jedes Stockwerks und ihnen entsprechend steigen dann die neun bedeutendsten Kuppelthürme auf, alle auf achteckigem Unterbau und in mehrern Stockwerken sich erhebend, ehe sie die Kuppel tragen. Der Mittelthurm überragt die andern bedeutend; über drei Etagen verschiedener Höhe erhebt sich ein beträchtlicher Thurmbau, welcher mit plastisch vortretenden Rundbogen, mit Gesimsecken und ogivalen Giebeln auf das allerwildeste und bizarrste verziert ist; aus diesen acht Giebeln steigt ein Thurmkegel, achteckig, an deutsche Thürme erinnernd, mit verzierten Rändern ziemlich hoch hinauf; auf ihm befindet sich ein starker Thurmknopf, aus dem dann erst wieder die, übrigens kleine Kuppel sich bildet. An den vier grössern Nebenthürmen sind die Kuppeln bedeutend grösser als die des Mittelthurms, aber niedriger gelegen, ihr Unterbau ist einfacher, aber doch nicht ohne ein Mittelstockwerk von wunderlichen Bogengiebeln. Die vier kleinsten Thürme endlich sind wieder viel bizarrer, ihre Trommel treppenförmig sich verjüngend, ihre Kuppeln nach Verhältniss viel völliger. Ausserdem stehen noch auf den Eingangshallen vier kleinere Spitzthürme altdeutscher Art und auf einem Nebengebäude eine kleine, wunderliche, vielleicht später zugefügte Kuppel.

Man sieht, die Aufgabe selbst war eine Missgeburt, sie legte dem Architekten die grössten Schwierigkeiten auf, indem er der Thürme bedurfte, um den Kirchen und Gängen eine wenn auch schwache Beleuchtung zu schaffen. Aus ihr ging denn auch die Menge der Thürme hervor, und diese mag wieder den Meister zu so wilden Ausschmückungen verleitet haben, wenn ihm nicht auch diese vorgeschrieben waren. Kein Thurm, selbst nicht

von den symmetrisch gestellten, ist ganz wie der andre, alle aber sind mit Bogengiebeln, mit drei und viereckigen Facetten und Feldern, die grössern mit Gallerien und seltsamen Säulenreihen verziert. Nimmt man dazu, dass schon ihre Grundform eine nicht ganz einfache ist, und denkt sich diese Kuppeln theils mit Streifen und Zickzacks, theils der Ananas oder dem Stechapfel ähnlich verziert, dabei in den grellsten Farben leuchtend und in verschiedener Höhe neben einander wie spielend aufsteigend, so ist es begreiflich, dass das Ganze einen gedankenlähmenden, verwirrenden Eindruck machen muss. Zum Uebermaass sind die Wände von Innen und Aussen auch jetzt noch mit kindischen Malereien bedeckt von Rankengewächsen, die aus ungestalteten Blumentöpfen hervorschiessen und mit Blättern, Blüthen und Früchten versehen sind. In der Ferne mag das Ganze noch phantastisch reich erscheinen, in der Nähe aber kann dies Gewirre unförmlicher Verzierungen und das Missverhältniss der Thurmbauten zu der niedrigen Kirche selbst, das Gefühl nur drücken und verstimmen.

Ganz ohne Nachfolge blieb dieses Wunder des Ungeschmacks nicht; der Gebrauch, den Thurm oder die Trommel der Kuppel in Kränze von leeren Giebeln runder oder spitzer Form zu stecken, der sich auch sonst in Russland findet, scheint hier seinen Ursprung genommen zu haben. Aber glücklicherweise wurde die Stiftung des grausamen Fürsten nicht übertroffen. Im Ganzen blieb zwar dies System in Uebung, aber es wurde doch mässiger angewendet *). Wie es scheint schloss man sich im siebzehnten Jahrhundert mehr an deutschen Styl an; die

*) Nicht unschön ist der Glockenthurm des Kreml, Iwan Weliki d. h. der grosse Johann, im J. 1600 gebaut.

Construction der achteckigen Glockenthürme und die kegelförmigen Aufsätze, welche auf Mauern und Thoren vorkommen, erinnern daran. Palastbauten haben auch zuweilen Formen, die aus der italienischen Architektur entlehnt sind. Endlich am Ende des 17. Jahrhunderts unter Peter dem Grossen fand dann der verdorbene abendländische Geschmack auch in Russland Eingang und entwickelte neben den phantastischen Bauten der russischen Vorzeit alle seine Fehler reichlichst. Seitdem folgt die höhere Architektur in Russland den Schicksalen der Kunst im Abendlande, während im Innern und an weniger bemerkten Stellen die frühere Richtung noch fortwirkt. Neuerlich ist durch einen kaiserlichen Befehl verordnet, bei den Entwürfen russisch-griechischer Kirchen so viel wie möglich den alten byzantinischen Styl beizubehalten*).

Man hält gewöhnlich die Eigenthümlichkeiten der russischen Architektur, so weit sie von dem byzantinischen Style abweichen, für orientalischen Ursprungs, von den Mongolen eingeführt und durch Nachahmung hier eingebürgert. Ich habe schon bemerkt, dass an eine Einführung des Styls durch die Mongolen wohl nicht gedacht werden kann. Aber auch eine Nachahmung orientalischer Formen kann man höchstens bei Einzelheiten und auch da nur in sehr beschränktem Maasse zugeben. Nur der Kielbogen, der doch nur ein mässiger Zierrath, nicht ein constructives Element ist, mag aus den persichen Gegenden, wo er einheimisch, hierher gelangt sein. Kuppeln von ähnlicher Form, wie bei den Russen, finden sich wohl in muhamedanischen Bauten, allein im Ganzen ist bei diesen die einfache, flache Kuppel ohne Trommel vorherrschend,

*) Die von dem Prof. Konstantin Thon herausgegebenen Umrisse sollen dabei zu Rathe gezogen werden. Münch. Jahrb. a. a. O. S. 51.

selbst bei den Mongolen ist jene zwiebelartige Gestalt nicht in ausschliesslichem oder gewöhnlichem Gebrauche. Aber wohl erinnert diese Kuppelform, weniger durch wirkliche äussere Aehnlichkeit, als durch eine Verwandtschaft des Motivs, an die stark vorspringenden Dächer der Chinesen und ähnliche asiatische Formen. Ebenso erinnert die Zusammenstellung der fünf Kuppeln einigermassen an die Anordnung grosser Moscheen, die von vier Minarets umgeben sind. Indessen ist dennoch die Verschiedenheit sehr gross; die Minarets schiessen schlank hervor und überragen die mittlere Kuppel, während hier das umgekehrte stattfindet. Gewiss ist die russische Form Unmittelbar byzantinischen Ursprungs, sie ist nur von einem orientalischen Anfluge berührt, der durch die innere Gleichgültigkeit und eine rohe Bizarrerie sich Geltung verschafft hat. Diese Eigenschaften verursachten es denn auch, dass sich die sonderbaren und entschieden hässlichen Ausschmückungen der Kuppelbauten und Thürme mit den zwecklosen Kränzen kleiner Giebel und ähnlichen Zusätzen Eingang verschafften.

Am Günstigsten für die Würdigung russischer Architektur ist der Anblick ganzer Städte, über welchen sich ein dichter Wald von grossen und kleinen Thürmen und Kuppeln in seltsamen Biegungen und Ründungen, buntfarbig und glänzend erhebt, zwar bizarr und unruhig, aber doch mächtig und reich. Die Reisenden schildern den Eindruck als imponirend und nicht ungefällig. Auch hier ist eine gewisse Verwandtschaft mit muhamedanischen Städten, an denen die runden Kuppeln und die schlankaufsteigenden Thürme eine ähnliche Mannigfaltigkeit zeigen. Allein auch diese Aehnlichkeit ist nur oberflächlich, in den muhamedanischen Bauten hat dieser Gegensatz des Schlan-

ken und Hohen gegen das Runde und Flache einen ernsten Charakter; hier ist das bunte Gewimmel von Formen und Farben nur spielend und heiter, oder prunkend und üppig. Es kann das Auge wohl augenblicklich fesseln und erfreuen, bei längerer Betrachtung ist es ein verwirrendes, unruhiges Bild. Noch weniger befriedigend ist diese Architektur, wenn wir ihr näher treten und die Details betrachten. Grade neben jenem glänzenden Schein der Dächer und Kuppeln, neben den wildwechselnden, üppigen Formen der Thürme und Wölbungen und den hellen, blendenden Farben der Wände bildet die Magerkeit und Dürftigkeit der Details, der Mangel architektonischer Glieder einen sehr unangenehmen Contrast.

Um diese Architektur völlig zu würdigen, müssen wir einen Blick auf den Zustand der andern Künste in diesem Lande werfen. Die Sculptur existirt hier (ich spreche natürlich nur von nationaler Kunst, nicht von der neuen akademischen Kunstübung, welche in Russland wie im Abendlande von Fremden oder nach fremden Vorbildern cultivirt wird) gar nicht; sie fehlt so sehr, dass der byzantinische Marmor-Sarkophag des Grossfürsten Jaroslaw in der Kathedrale zu Kiew aus dem 11. Jahrh., mit seinen Ornamenten von Bäumchen und Vögeln als die einzige plastische Arbeit in Marmor angeführt wird. Dagegen ist Russland mit Malereien*) angefüllt, die Wände der Kirchen sind damit bedeckt, jede Ikonostase enthält

*) In einigen der ältesten Kirchen finden sich noch wirklich byzantinische Mosaiken und Malereien. Namentlich hat man in der Sophienkirche in Kiew vor Kurzem unter der dicken Tünche der Wände ausgedehnte Frescomalereien, Gestalten in kolossaler Dimension und in gutem byzantinischen Style entdeckt. Die Mosaiken am Hauptaltar und an den Bogen waren schon früher bekannt. Vergl. »Ausland« 1843. n. 348.

ein ganzes Volk von Heiligenbildern, jedes Wohnzimmer des Russen hat wenigstens eines. Es hängt dem Eingange gegenüber, damit der Eintretende es sogleich wahrnehme, sich davor bekreuzige und sein Knie beuge, bevor er die lebenden Bewohner begrüsst. In den Häusern reicher Bauern ist oft eine ganze Sammlung solcher Bilder. Der Styl dieser Malereien schliesst sich enge an den spätbyzantinischen an, den Russland bei seiner Bekehrung überliefert bekam. Aeltere slavische Tafelgemälde stehen den byzantinischen so nahe, dass man sie nur durch die Inschriften unterscheidet, und noch heute ist dieser Styl völlig erhalten, nur dass der letzte Rest des Lebens daraus gewichen ist. Es ist ein eigenthümlicher Zug der slavischen Frömmigkeit, dass sie an ihren Heiligen einen dunkeln, bräunlichen, fast schwarzen Ton der Carnation liebt, ohne Zweifel in Erinnerung an die alten, dem Evangelisten Lucas zugeschriebenen Bilder ihrer Kirchen, denen ein dicker Firniss, durchdrungen von dem Qualm der Lampen und Kerzen schon längst diese Färbung gegeben hatte. Diese Bilder werden dann mit Gewändern von getriebenem Golde oder Silber, die an besonders verehrten Exemplaren mit Edelsteinen geschmückt sind, belegt, so dass nur der braune, langgezogene Kopf und die mumienartigen Hände sichtbar sind und die glänzende und körperliche Umhüllung das Dunkel des Colorits und die starre Magerkeit der Zeichnung noch auffallender macht. Solche Bilder werden in den Klöstern fabrikmässig verfertigt, jeder Mönch und jede Nonne sind gewöhnlich auch Maler; eine besondere Anlage wird nicht gefordert, es ist gemeines Werk des Fleisses.

Gewiss schlossen sich schon die ersten Russen, welche nach byzantinischen Meistern malten, sclavisch an

ihre Vorbilder an; sie wussten es nicht besser, sie fühlten nicht einmal den Rest des Lebens, der noch darin erhalten, viel weniger also, was daran mangelhaft war. Diese seelenlose Auffassung verband sich aber mit dem Andachtsgefühl; die Religion hatte ein für allemal den Charakter des Fremden, die in ihrem Dienste stehende Kunst durfte sich dem Leben nicht nähern, sie erfüllte ihren Zweck um so mehr, je mehr sie den Ausdruck des Erstarrten, Abgestorbenen behielt. Ein höheres, künstlerisches Religionsgefühl, welches im Lebendigen seinen Gott erkannte, regte sich nicht. Die Despotie trug dazu bei, jeden leisen Anfang einer solchen Regung zu unterdrücken; schon im sechszehnten Jahrh. (1551) wurde es durch einen Befehl des Grossfürsten zum Gesetz erhoben, dass alle Heiligenbilder so gemalt werden sollten, wie die des Andreas Rublew, eines Mönchs vom Ende des 14. Jahrhunderts*), und die religiöse Kunst der Russen fügte sich diesem Gebote geduldig und machte den leichten Versuch, es unvermerkt zu umgehen oder zu untergraben, nicht.

Vergleichen wir diese Richtung mit der Architektur, so scheinen auf den ersten Blick beide Künste ganz entgegengesetzte Wege zu gehen; die Bauwerke sind prunkend, bunt, willkürlich, sie haben fremden Formen und Ansichten Einfluss gestattet; die Gemälde sind bis zum Abschreckenden trübe, sie halten sich ängstlich an uraltes Herkommen. Innerlich steht aber beides in naher Verbindung, fliesst aus derselben Quelle; wir begreifen beides, wenn wir die religiöse Richtung des russischen Volkes ins Auge fassen. Die Frömmigkeit besteht hier hauptsächlich in der strengen Erfüllung vorgeschriebener

*) Strahl a. a. O. II. 266.

Aeusserlichkeiten *). Der Ernst der Gesinnung, welcher das ganze Leben durchdringt und das Gottesgefühl in jeder geistigen Aeusserung ausprägt, findet keine Form. Daher ist denn auch das plastische Element, die Gestaltung des vollen, kräftigen Lebens hier ganz vernachlässigt, in der Baukunst wie in den darstellenden Künsten, und beide fallen nach äusserlichen, ganz verschiedenen Rücksichten auseinander. Die Baukunst bringt ihre Werke dem Gotte dar; einem so sinnlichen Gotte musste sie mit dem Glanze blendender Farben und anfgehäufter Formen schmeicheln **). Im Bilde dagegen zeigt sich der Gott dem sinnlichen Menschen; er darf ihm nur schreckend erscheinen. Zu Nowgorod liest man an einem grossen Christuskopfe die Inschrift „Siehe wie dein Gott ein schrecklicher Gott ist," und hierin hat sich das Gefühl dieser Völker ganz ausgesprochen. Ihre Ehrfurcht beruht auf dem Schrecken, das Schauerliche gilt ihnen für gotteswürdig, ersetzt ihnen die Schönheit.

*) Sehr anschaulich schildert Blasius (a. a. O. I. 119.) die Erscheinung eines russischen Gottesdienstes. Die Andacht ist eine körperliche Arbeit, mit Kreuzigen, Hinknieen, Niederwerfen bis die Stirn den Boden berührt; die Volksmasse, die sich in den Kirchen versammelt, um das Ablesen der gedruckten Predigt, von welcher der Pope nicht abweichen darf, zu hören, ist in fortwährender heftiger Bewegung.

**) Blasius a. a. O. S. 78. „In der Wiederholung dieser unförm„lichen Kuppeln liegt naiver Kindersinn des religiösen Standpunktes. „Das Haus ist für einen Gott gebaut, der seine Freude hat an der „Quantität und am Glanz und Prunk. Es ist ein Haus, in dem der „Mensch nicht sein innerstes religiöses Bedürfniss befriedigen, sondern „mit dem er seinem Gotte ein buntes, spielendes Vergnügen machen „will." Selbst die Eingebornen scheinen jetzt ihre Architektur in diesem Sinne zu würdigen. In einer in Petersburg (1836) erschienen Schrift „über die Elemente des Schönen in der Baukunst" vindicirt der ungenannte Verf. ihr nur die Anwendbarkeit für kleinere Kapellen. Münchner Jahrb. a. a. O. S. 51.

Auch in Beziehung auf das Aufnehmen des Fremden steht die Gestalt beider Künste in Zusammenhang. Die Architektur hat muhamedanische Formen nicht bewusster Weise nachgeahmt, wohl aber hat die Berührung mit den Völkern des Orients einen Einfluss auf den Geist des Volks geübt, es hat es an Despotie und Sclaverei gewöhnt. Und diese Gesinnung hat auf die Ausbildung der Baukunst Einfluss gehabt, sie hat ihr diesen zugleich sinnlich reichen, und geistig flachen und ärmlichen Styl gegeben. Ebenso steht sie aber mit der Gestaltung der Malerei in Verbindung. Wie bei den Völkern des westlichen Asiens überhaupt der bildnerische Sinn unkräftig ist, so dass er auch da, wo er sich auf einer frühern Stufe noch einigermassen regte, später ganz erlosch, so erstickte diese halborientalische Richtung auch bei den Russen die ohnehin schwache künstlerische Anlage. Der flachen Architektur, dem Mangel der Durchbildung der Theile entspricht die matte, gespenstische Gestalt des Gemäldes; neben der spielenden, willkürlichen Bauform konnte der Sinn für die wahre Form und Schönheit des Körperlichen nicht erwachen und selbst nicht sich erhalten. Diesen Mangel des Formensinnes haben die Slaven mit allen nomadischen Völkern gemein, wie denn auch in ihrer Lebensweise etwas halbnomadisches erhalten ist. Bei den südlichen Nomaden wird dieser Mangel einigermassen durch einen andern Vorzug aufgewogen, durch die Regsamkeit und Kraft ihrer Phantasie, welche ihre Sprache mit Bildern füllt, und ihnen eine poetische Anlage giebt. Auch diese Eigenschaft ist aber bei den Slaven nicht kräftig und bedeutend.

Schlussbetrachtung.

Wäre es meine Aufgabe gewesen, nur die höchsten, nachahmungswürdigen künstlerischen Leistungen vorzuführen, so hätte ich die Kunst des spätern byzantinischen Reichs und die der Armenier und Russen übergehen dürfen. Für den aber, welcher das Wesen der Kunst und ihren Zusammenhang mit der geistigen Natur des Menschen kennen lernen will, sind diese Erscheinungen höchst lehrreich. Es knüpfen sich vielfache Betrachtungen daran, von denen ich nur einige herausheben will.

Wir sehen zunächst, wie wenig auf geistigem Boden die blosse Ueberlieferung gilt. Wie wenig erkennt man in den mumienartigen Heiligenbildern der russischen Kirchen ihre Abstammung von den lebenskräftigen Gestalten des Phidias. Es ist ein trauriges, aber belehrendes Schauspiel, wie diese edle, männliche Gestalt schwindet, wie sie erst weichlich wird, dann im byzantinischen Reiche altert und verschrumpft, endlich in Russland nur in einem kindischen Greisenthume fortvegetirt. Auch die Kunst theilt das allgemeine Loos der Vergänglichkeit. Zugleich aber sehen wir, wie sie in dieser Erniedrigung noch wirksam ist, wie sie auf dem ungünstigsten Boden Wurzel fasst, den mindest begabten Völkern die Stelle der Kunst vertritt. Die Vergleichung der russischen Kunst mit der armenischen zeigt nicht bloss, dass diese abgeschwächte, byzantinische Form zur Mittheilung an die verschiedensten Völker geeignet ist, sondern auch wie sie von jedem Volke auf eigenthümliche Weise aufgefasst wird. Ist diese Auffassung eine minder fruchtbare, so dürfen wir die Ursache nicht etwa in der Leblosigkeit des byzantinischen Typus suchen; denn auch die germa-

nischen Völker, zu denen wir später kommen, knüpfen ihre Anfänge an die verwandte spätrömische und selbst an byzantinische Tradition und gelangen dadurch dennoch zu höchst freier und steigender Entwickelung. Es kommt daher alles auf den Geist der empfangenden Nation an, ob er im Stande ist, mit Selbstthätigkeit entgegenzuwirken, ob er sich berufen fühlt, die demüthigende, erschlaffende Stellung des Nachahmenden mit der eigenen Production zu vertauschen. Selbst an den Völkern, die wir bisher betrachtet haben, bemerken wir verschiedene Grade der Kraft. In den darstellenden Künsten zwar sind beide, Armenier und Russen, fast gleich und gehn nicht weit von den byzantinischen Vorbildern ab. Die Plastik fehlt bei beiden fast gänzlich, die Malerei der Armenier ist, wenn auch nicht so trübe und mumienartig, doch nicht lebendiger und kräftiger, wie die der Russen. Aber in der Architektur zeigt sich die grösste Verschiedenheit zwischen den reinen, klaren, verständigen Formen der kleinern Nation und den wüsten, verwirrenden, buntfarbigen Bauten der grössern. Auch dies erklärt sich nicht aus äusserlichen künstlerischen Influenzen, vielmehr waren diese ungefähr dieselben; bei beiden kam zu der byzantinischen Tradition ein orientalisches Element, sogar zu den Mongolen standen beide in ziemlich gleichen Verhältnissen. Aber auch dies hat bei beiden ganz abweichende Wirkungen; die Armenier entnehmen daraus die zierliche, reiche Ornamentation, die Russen nur das Bunte, Prunkende, Wilde. Der Ursprung des Unterschiedes ist also nicht in bloss künstlerischen Beziehungen zu suchen.

Will man uns dann auf die verschiedene künstlerische Anlage oder auf die Nationalität verweisen, so ist diese Antwort freilich leicht ausgesprochen, aber unbefriedigend;

sie giebt statt der Erklärung nur ein unerklärtes Wort. Wir verlangen die innern, physischen oder moralischen Gründe zu wissen, wir wollen auf den Boden der allgemeinen menschlichen Natur zurückgeführt werden.

Die äusseren Umgebungen beider Völker, die Anschauungen, welche sie gewährten, die Materialien, welche sie lieferten, sind zwar höchst verschieden. Jene in wechselnden, kühngebildeten, fruchtbaren Thälern wohnend, von einem Hauche frischer Gebirgsluft umweht, diese auf öden Steppen, in der ermüdenden Einförmigkeit eines nordischen Flachlandes, zwischen Wäldern und Morästen. Einiger Einfluss ist diesen Umgebungen zuzuschreiben; allein entscheidend sind sie nicht, wohnten doch die Byzantiner selbst auf dem Boden der Hellenen. Bei diesen können wir nun zwar die Verschiedenheit der Jahrhunderte aus dem Wechsel der religiösen Ansichten herleiten; allein auch die Religion allein giebt nicht eine durchgreifende Erklärung der künstlerischen Formen. Im Abendlande rief das Christenthum ganz andere Erscheinungen hervor, wie im Orient. Die blosse Ueberlieferung, das blosse Bejahen der Frage im Glaubensbekenntnisse bestimmt noch nicht die Religiosität. Es kommt auf die moralische Auffassung an; auch diese aber war, ungeachtet der dogmatischen Häresie der Armenier, bei allen drei Völkern ziemlich dieselbe. Wir greifen schon tiefer, wenn wir auf den Stammcharakter des Volks eingehen; bei den Armeniern fühlen wir einen Anklang des ernstern und ritterlichen Geistes der persischen Stämme, bei den Slaven herrscht eine gröbere Sinnlichkeit. Aber auch dies bildet keinen letzten Grund; die Nationen können sich erheben oder erniedrigen, im Leben der Völker giebt es keinen unveräusserlichen Adel, ihr Werth, ihre Gestaltung ist veränderlich.

Wir werden immer mehr auf das moralische Gebiet gedrängt, im sittlichen Leben der Völker müssen wir suchen, was einer bessern, freiern Entwickelung entgegenstand. Ist die Kunst ein allgemeines Bedürfniss und Erforderniss der menschlichen Natur, ist sie in der allgemeinen, idealen Anlage derselben gegeben, so fragt sich, durch welche Fehler, durch welche Versündigungen sie hier zurückgehalten und entstellt wurde. Ueber Völker sitzen wir freilich nicht zu Gerichte, wie über Einzelne; ihre Natur ist eine dämonische oder physische, ihre Verschuldungen sind nicht völlig freie. Aber in die Erkenntniss der Dinge dringen wir nur ein, wenn wir sie rücksichtslos betrachten.

Bei den Byzantinern war die Verkettung grossentheils eine unvermeidliche; wir sahen wie bei ihnen die Tradition antiker Civilisation mit der Aufgabe des Christenthums im Widerspruche stand, wie sie in diesem Wispruche sich verwickelten. Erst da begann eine Verschuldung, als sie, den freien Geist des Christenthums nicht verstehend, sich mehr und mehr orientalischer Sclaverei zuwendeten. Die Armenier und Russen hatten jenen Zwiespalt nicht zu überwinden; sie waren roh und unbefangen, als sie das Christenthum und seine Kunst aufnahmen. Bei ihnen sind wir daher unbedingt auf das Moralische angewiesen.

Ohne Zweifel erscheint die Nationalität der Armenier in einem günstigern Lichte. Die Aufnahme des Christenthums war bei ihnen eine freiere, sie folgten nicht dem Befehle eines Fürsten, sie wurden von der Begeisterung ihrer bekehrten Landsleute fortgerissen, sie erkämpften sich den neuen Glauben. Auch in der Bewahrung der Heilslehre zeigen sie sich kräftig und selbstständig, sie prüfen und

verwerfen, sie lassen sich nicht durch die Autorität byzantinischer Concilien bestimmen. Sie sind überhaupt der Begeisterung fähig, ihr kräftiger Widerstand gegen die Uebermacht der Araber und Türken verdient Anerkennung. Aber freilich hat dieser Nationalsinn und Glaubensmuth seine Gränzen, er vermag nicht die selbstische Vereinzelung ganz aufzuheben, innern Hader zu dämpfen. Das tragische Schicksal der endlichen Niederlage und Zerstreuung des Volks kann uns Mitleid einflössen, aber es war kein unverschuldetes. Wären sie in dem Grade begeistert und dadurch einig gewesen, wie die Griechen den Perserkönigen gegenüber, so hätten sie sich wie diese erhalten.

Winkelmann spricht in seinem grossen Werke wiederholt aus, dass die Freiheit es sei, welche die Kunst der Griechen so hoch gehoben; er meint, dass er aus ihrer ganzen Geschichte erhelle *). Man hat ihm mit Recht entgegengesetzt, dass die Freiheit denn doch nicht entscheide; das römische Volk, die alten Germanen, das heutige Nordamerika sind sprechende Beweise, und die Schöpfungen des Mittelalters, die Kunstwerke des sechszehnten Jahrhunderts sind meistens nicht in Republiken entstanden. Allein ganz im Unrecht ist er auch nicht; die Regierungsform mag freilich nicht entscheiden, aber eine gewisse Freiheit ist nothwendige Bedingung und Lebenskraft der Kunst, die, welche dem Menschen das Gefühl seiner Würde, seiner Kraft, seines göttlichen Ursprungs gestattet, welche ihm die Kühnheit und Wahrheit giebt, seine Gedanken aus eignem Busen hervorzuleiten, welche ihn

*) Winkelmanns Werke Th. VI. S. 4. Er macht allerdings (IV. S. 18) einen Gegensatz zwischen den Griechen und „beherrschten" Völkern und denkt daher wirklich zunächst an republikanische Freiheit, indessen schwebt ihm doch nur die Gestalt des griechischen Volks in ihrer Individualität vor.

über das sinnliche Dasein emporhebt und ihn begeistert, es für geistige Güter zu opfern. Eine solche Freiheit pflanzt, wie Winkelmann schön sagt, gleichsam in der Geburt selbst den Samen edler und erhabner Gesinnungen; sie ist die Erzieherin grosser Menschen, die Quelle grosser Thaten, sie erweitert unsern Blick und erhebt unsre Seele, wie der Anblick der unermesslichen Fläche des Meeres und das Schlagen der stolzen Wellen an den Klippen des Strandes. Ohne eine solche Freiheit kann keine wahrhafte Kunst entstehen, nach dem Grade, welchen sie erreicht, wird auch diese fast immer steigen. Mit der knechtischen Unterwerfung unter fremde oder einheimische Despoten ist auch die Kunst unvereinbar. Schon im Beginn der Gegenwehr regt sie sich oft, nach vollbrachtem Kampfe feiert sie ihre schönsten Triumphe.

Bei den Russen stand der knechtische Sinn, mit welchem sie sich ihren Fürsten und Grossen, so wie der Kirche unterwarfen, jeder freiern und höhern Kunstleistung entgegen*). Wie tief dieser Knechtsinn eingewurzelt, zeigt sich am Stärksten darin, dass selbst der Sieg über die Mongolen keine geistige Erhebung des Volks hervorbrachte. Man hat es bemerkt, dass auch nicht eine einzige Ketzerei in Russland aufgekommen sei, auch in der Kirche also keine Spur freier Bewegung sich gezeigt habe. Hier blieb denn auch die Nachahmung todt und wurde nur durch unverstandene Entlehnung und kindisch buntes Spiel entstellt. Bei den Armeniern war freilich ein regeres Frei-

*) Man könnte hiegegen die Polen anführen, welche, obgleich in freierer Verfassung, ebensowenig künstlerische Anlage gezeigt haben; man könnte daraus schliessen, dass dennoch nur ein Naturelement, der Stammcharakter des slavischen Volkes, der Entwickelung des Kunstsinnes entgegengestanden habe. Allein jene Freiheit der Polen war nur ein Schein, nur der Trotz des Adels, verbunden mit knechtischer Unterwürfigkeit der geringern Stände, so dass auch hier dasselbe gilt.

Erstes Kapitel.

Charakter und Kunstrichtung der Araber.

Die Araber gehören einem Völkerstamme an, den wir schon kennen gelernt haben, dem aramäischen, vorderasiatischen, dessen Eigenthümlichkeiten sich bei Juden und Phöniciern am schärfsten aussprachen, zu dem die Perser den Uebergang bildeten. Es sind dies die Völker, bei denen sinnliches und geistiges Leben sich wie durch eine scharfe Kluft trennen, wo dann die Phantasie statt die Sinnlichkeit zu gestalten und zu veredeln, sich des geistigen Lebens bemächtigt. Sie ist daher hier die vorherrschende Kraft, sie verbirgt und verliert sich nicht in der Natur, weder wie bei den Indern im schwelgerischen Vollgenusse, noch wie bei den Griechen als das schöne Maass ruhiger Gestaltung, sondern mit der Schnellkraft des Geistes beflügelt, schwingt sie sich über die sinnliche Form hinaus, und betrachtet die Erscheinung bald als das Nichtige und Bedeutungslose, bald als erhabenes Wunder oder als traumartiges Mährchen. Für die bildenden Künste sind diese Völker weniger geschaffen, das ruhige Bild ist dieser Wunder nicht fähig, und

erscheint der heissglühenden Phantasie matt und kalt. Auch für eine polytheistische Religion sind sie nicht geeignet, ihre Anschauungen fliegen über die vollen Naturkräfte, die sich zu einem Olymp von Götterbildern gestalten könnten, hinaus zu dem höchsten Himmel des Einen. Nur ein persischer Dualismus von Gut und Böse, ein phönicischer Baalscultus der alles zermalmenden Kraft kann entstehen, wenn eine solche geistige Richtung ihre höhere Bestimmung, unsinnliche Verehrung des Einen Gottes, nicht erreicht.

In der alten Welt gestaltete sich auch diese Richtung, wie alle andern, zu einer nationalen, und die reine Lehre des Einen Gottes, indem sie das Eigenthum der Juden wurde, stiess die andern Völker als Götzendiener von sich ab. Von den Arabern erzählt diese alte Geschichte noch nichts, ihre Zeit war noch nicht gekommen. Wie die germanischen Völker so lange in weltgeschichtlicher Beziehung schlummerten, und nur in freier Vereinzelung sich formlos bewegten, bis das Christenthum sie vereinte und gestaltete, so war es auch das Schicksal der Araber, unbemerkt und bedeutungslos in wilder Freiheit zu leben, bis zwar nicht das Christenthum, wohl aber eine Lehre, welche theilweise aus demselben hervorgehend, einen Abglanz oder Abfall seiner Wahrheiten enthielt, sie begeisterte und ins Leben rief.

Wenn wir bei den Alten die Schilderungen der Araber vor Muhamed aufsuchen, so finden wir schon ihren Charakter, so wie er sich später bewährte, gezeichnet*). Vereinzelt, freiheitsliebend bis zum Extrem, zu der ruhigen Beschäftigung des Ackerbaues wenig geneigt, herumschweifend auf den leichten Rossen, den Kindern des

*) Ammian. Marc. lib. 14.

Windes, wie ihre Sage sie nennt; räuberisch, aber dabei edel, mässig, unermüdlich im Kampfe, gastfrei und grossmüthig, durchaus ritterlich gesinnt. In der nächtlichen Einsamkeit der Wüste, auf ihren abenteuernden Zügen ist ihnen die Rede, die Erzählung die liebste Erholung. Der Reiz des Mährchens, die Anregung der Phantasie durch das Wunderbare ist Bedürfniss und Lieblingsbeschäftigung; die Beredsamkeit, die Dichtergabe verleihet gleichen Ruhm wie die Tapferkeit. In dem alten Nationalheiligthume der Kaaba wurden die berühmtesten Lieder angeheftet. Der Charakter dieser frühesten Dichtungen, von denen uns einige erhalten sind, ist durchaus persönlich und ritterlich. Der Sänger giebt uns seine Thaten, seine Gefühle in Hass und Liebe. Er beginnt mit dem Preise seines Rosses, wendet sich rasch zu der Schönheit der Geliebten, zum Preise des Grossmüthigen und Gastfreien, oder zum Tadel und Schimpf seines Feindes.

Wir können in diesen Zügen, bei leicht bemerkbaren Verschiedenheiten, eine grosse Aehnlichkeit mit unsern deutschen Voraltern nicht verkennen. Bei beiden Nationen war die freie Stellung des Einzelnen überwiegend gegen seine Unterordnung unter das Ganze, das Volk vereinigte sich schwer zu einem Staate. Ein orientalischer Tacitus hätte die Araber leicht in einem historischen Roman den Mitbürgern seines despotischen Staates als Muster aufstellen können. Der Contrast würde selbst grösser gewesen sein, da bei den übrigen Orientalen der Zusammenhang des Staates fester, die Freiheit des Einzelnen mehr aufgehoben war, als selbst im römischen Kaiserreiche, und auf der andern Seite die Absonderung des Einzelnen bei den herumschweifenden Arabern grösser war, als bei den ackerbauenden Germanen. Dabei fehlte

auch die nöthige Verwandtschaft mit den orientalischen Staaten nicht, welche sie zu solchem Vorbilde geeignet machte. Denn wie die deutsche Markgemeinde mit der bürgerlichen Stadteinheit von Griechenland und Italien, war bei den Arabern die Gewalt des Familienoberhauptes mit der Despotie des Herrschers jener Staaten verwandt. — Bei solchen Völkern, wie Deutsche und Araber, hat die bloss angeborne und überlieferte Religion nicht die bindende Kraft, wie bei andern. Daher schon bei den Germanen die Gleichgültigkeit gegen ihre Götter, welche den Uebertritt ganzer Nationen zum Christenthum so leicht machte. Wo die Freiheit des Einzelnen so vorherrschend ist, da kann nur eine Religion, welche aus freier Wahl und Meinung angenommen ist, tief fesseln und verbinden. Dieser Begriff einer freiwillig erwählten Religion, der den Völkern des Alterthums fremd ist, scheint daher auch schon frühe bei den Arabern geherrscht zu haben. Wir finden bei Muhameds Auftreten Christenthum, Judenthum, die Lehre der Magier und Chaldäer neben unzähligen Arten eines rohen Fetischdienstes unter ihnen verbreitet. Grade diese Mischung zeigt aber, dass keine dieser Religionsformen dem eigenthümlichen Geiste der Araber völlig zusagte. Der Geist des Prophetenthums war einem Volke von so gesteigertem Selbstgefühle natürlich; als er sich in Muhamed entzündete, als seine flammende Phantasie sich zu dem Gedanken des Einen, allbestimmenden Allah aufschwang, ein Lehrgebäude schuf, in welchem der einseitige, scharfe und rohe Verstand und das kühne, ungemessen strebende Gefühl des ritterlichen Arabers gleichmässig befriedigt waren, kostete es nur wenige Kämpfe, um alle jene frühern Glaubensformen zu verdrängen.

Der grosse Gedanke einer geglaubten und durch Offenbarung gegebenen Religion war ihm ohne Zweifel nur durch das Christenthum geworden. Förderlich war es ihm dabei, dass er nur das Christenthum des Orients kennen lernte, nicht das des Abendlandes. Dieses, in welchem die Richtung auf das christliche Leben, auf Busse, Gnade und Wiedergeburt stets vorherrschte, wäre dem flüchtigen, sinnlich phantastischen Geiste der Araber nicht zugänglich gewesen. Jenes mit seiner ausschliesslichen Ausbildung des Dogmatischen, fast ganz absehend von der Durchbildung und Umgestaltung des natürlichen Menschen, lag ihnen viel näher. Muhamed ging in dieser Richtung noch weiter; Allah in seiner Einsamkeit und Höhe kann in dem Menschen sein Ebenbild nicht haben. Islam heisst Ergebung in Gottes Willen, dies ist die einzige Tugend; da alles vorherbestimmt ist, so hat die freie moralische Selbstthätigkeit geringe Bedeutung. Der Gehorsam nimmt die Stelle der Freiheit ein, statt einer innerlichen, selbsterzeugten Moral giebt es nur Ceremonien oder Vorschriften zu guten Werken und für die Erhaltung einer löblichen Ordnung. Das Gebet, mit den ausführlich vorgeschriebenen Waschungen, die Unterstützung der Armen durch Almosen, die Beobachtung der angeordneten Fasten und endlich die fromme Pilgerschaft zu den heiligen Orten, sind die vorzüglichsten Pflichten des Moslem. Während aber die eigentliche höhere Freiheit dadurch völlig verschwindet, die ganze Last orientalischer Sclaverei von obenher eingeführt wird, bleibt andrerseits die persönliche, sinnliche Freiheit um so schrankenloser. Die Mitte des Lebens ist ungeregelt, die unbegränzte Willkür stösst unmittelbar an die unbedingte Unterwerfung; neben der geistigsten Lehre ist der sinnlichste Genuss, neben

der Einheit Gottes die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens, neben der starren Nothwendigkeit das wildeste Spiel des Zufalls zugelassen. Die Phantasie geht leicht von einem Extreme zum andern über.

Untersuchen wir, welche Stellung die Kunst und namentlich die bildende bei dieser den Arabern angebornen und durch den Islam ausgebildeten Sinnesweise erhalten konnte, so finden wir, dass das Bild ihnen nicht bloss gleichgültig, sondern verhasst sein musste. Denn in dem Werke der bildenden Kunst zeigt sich die Regel der mittlern Region des Lebens, die Phantasie zur Gestalt verkörpert, und daher ihrer Willkür beraubt, die Nothwendigkeit vermittelt und verständig, von ihrer einsamen Höhe herabgestiegen; sie setzt ein Streben nach Vereinigung der Extreme voraus, welche der arabische Geist schroff gesondert erhielt. Daher kann es nicht überraschen, dass wir im Koran den Bilderhass der Juden noch gesteigert finden; nicht bloss in Beziehung auf die Religion, nicht bloss das Götzenbild ist strenge verpönt, sondern Mensch und Thier dürfen überhaupt nicht gebildet werden, diese Gestalten, heisst es im Koran, würden ihre Seele von dem Bildner fordern. Und diese Drohung ist dem ganzen Systeme consequent; der Bildner kann seinen Gestalten die freie Willkür, welche das einzige Dasein des Geschöpfes ist, nicht verleihen.

Auch der Baukunst war solche Gesinnung nicht zuträglich, denn auch sie ist Regel in der Gestaltung; aber dennoch gewährt sie sowohl der starren Nothwendigkeit als der willkürlichen Phantasie mehr Raum; in ihr konnte sich daher der Geist des Islam wirklich aussprechen, und er that dies, wie wir sehen werden, in sehr charakteristicher Weise. Dies geschah jedoch nicht

sogleich. Bei den frühern Eroberungen der Araber, unter den ersten Kalifen, vereinigten sie noch die Flüchtigkeit und Einfachheit der Wüstenbewohner mit der ganzen Strenge des Islam. Der Kalif Omar, dessen Feldherrn schon das reiche Aegypten eroberten, sass unter freiem Himmel zu Gericht, schlief in seinem Zelte und nährte sich von der geringsten Kost. Der Koran war sein einziges Buch, die grosse Bibliothek zu Alexandrien schien ihm überflüssig, er soll geboten haben, sie zu verbrennen. Auch die Baukunst war ihm gleichgültig; um keine neuen Moscheen bauen zu müssen, liess er die Gläubigen die Kirchen mit den Christen theilen.

Allein eine so schroffe, unnatürliche Denkungsweise erhält sich nur so lange, als sie im äussern Widerspruche eine Stütze findet. Als der ganze Orient mit seinen Schätzen und Genüssen dem Koran unterworfen war, als die Kalifen von den Gränzen Indiens bis nach Spanien geboten, musste sich auch die Lebensweise an ihrem Hofe ändern. Auch verbindet ja schon der Koran mit den schroffsten, einseitigsten Sätzen den buntesten Reichthum einer schwelgerischen Phantasie. Im grössten Gegensatze gegen die rauhe Strenge der ersten Zeiten entwickelte sich daher nun dies zweite Element; der Hof zu Bagdad wurde der Schauplatz verschwenderischer Pracht und üppig wechselnder Feste, die Schule scharfsinniger Gelehrsamkeit und phantastischer Dichtung. Die Mährchenwelt des alten Persiens lebte wieder auf, und fand in der Feenpracht der Herrscher, in der ritterlichen Abenteuerlichkeit der Helden, in den wunderbaren Berichten der Reisenden neue Stoffe und höhere Belebung. In dieser Zeit begann auch die Baukunst die Paläste der Kalifen und ihrer Günstlinge zu schmücken und in den

Moscheen sich grossartige Denkmäler zu stiften. Auch diese Kunst war nur ein späteres Zugeständniss, welches die Natur der Dinge dem unnatürlichen geistigen Systeme des Korans abnöthigte.

Ein wichtiger Umstand für die Gestaltung der arabischen Architektur war es, dass ihr das, was bei andern Völkern die nothwendige Grundlage, die Verbindung des äussern, geschichtlichen Daseins mit der Kunstentwickelung bildet, fast ganz fehlte. Die heiligen Gebäude sind es nothwendig, an welchen sich die Architektur ausbildet, und ihnen verleihet gewöhnlich die Religion durch den Cultus eine bestimmte Form. So gab bei den Griechen die säulenumstellte Cella, bei den Christen das Verhältniss der Gemeinde zum Altar im geräumigen Schiffe die feste Form des Tempels. Die Moschee hat keine völlig bestimmte Form; zwar bedarf sie mehrerer wesentlicher Theile, aber die Stellung derselben ist gleichgültig. Zu diesen Erfordernissen gehört zuerst der Mihrab, die Halle des Gebetes. Der betende Moslem muss sich nach Mekka wenden; damit er nicht irre, ist eine besondere Halle errichtet, welche diese Richtung (Kiblah) bezeichnet. Die heiligste Stelle hat also nicht, wie der christliche Altar, in allen Ländern dieselbe Lage; in Afrika und Spanien ist sie nach Osten, in Indien nach Westen gerichtet. Wesentlich ist ferner ein Ort der Abwaschungen, welche dem Gebete vorhergehen müssen, dann der Minare, der Thurm, von welchem der Imam die Stunde des Gebetes abruft, endlich ein grosser Raum zum Ab- und Zugange der Gläubigen, zur Ablesung von Koranstellen und Gebeten. In diesem Raume befindet sich das Heiligthum, wo der Koran aufbewahrt wird, die Maksura, der Sitz des Kalifen, wo ein solcher nöthig schien,

endlich der **Mimbar**, eine Art Kanzel, von welcher der Imam oder Priester zu den Gläubigen spricht.

Die Form zur Befriedigung aller dieser Bedürfnisse ist nicht feststehend. Das ganze Gebäude bildet gewöhnlich ein längliches Viereck, von Mauern eingeschlossen, innerlich von Säulengängen umgeben, aber oben unbedeckt, oft mit Bäumen bepflanzt. Die ältern Moscheen, namentlich die Kaaba von Mekka, bestehen nur aus einem solchen Hofe, in dessen Mitte für die Abwaschungen und die andern gottesdienstlichen Bedürfnisse kleine Gebäude errichtet sind. Später fand man es, nach dem Beispiele der besiegten Nationen, zweckmässiger oder anständiger, an der einen Seite des Hofes ein hohes und bedecktes Gebäude zu errichten, in welchem die Halle des Gebetes und die Kanzel ihre Stelle fanden. Für die Bedeckung dieses Hauptgebäudes und für die Säulenhallen wurde bald die **Kuppel** eine beliebte, jedoch, da keine Rücksicht des Cultus sie bestimmte, höchst wechselnde Form. Ebenso wenig bildete sich für die Zahl, Stelle und Gestalt der Thürme, ein fester Gebrauch. Jede Moschee hat wenigstens einen solchen Minaret, an den grösseren sind aber gewöhnlich mehrere, vier, sogar sechs. Aus diesem Mangel einer sichern Grundgestalt ging denn auch eine schwankende Willkür in allen Details hervor.

Dennoch bildete sich ein gemeinsamer Charakter der orientalisch-muhamedanischen Architektur aus, den wir schon bei den oberflächlichen Ansichten ihrer **Städte** wahrnehmen können. Neben den flachen Dächern, deren Einförmigkeit von niedrigen Kuppeln, wie die einer Ebene von Maulwurfshügeln, mehr herausgehoben als unterbrochen wird, stehen die dünnen Minarets in grösserer oder geringerer Zahl, wie schlanke Stäbe, einsam von dem

reinen östlichen Himmel sich ablösend. In diesem Bilde haben wir schon den Grundcharakter der orientalischen Architektur; einförmige Fortbewegung mit leisem Heben und Senken, dann plötzlicher Aufschwung ohne vermittelnde Uebergänge, und auch dieser Contrast durch häufige Wiederholung geschwächt, in den melancholischen Rhythmus ewiger Wiederkehr eingreifend.

In den Strassen dieser Städte finden wir ähnliche Gegensätze. Das Aeussere der Gebäude ist fast immer schmucklos, und zeigt nur hohe Wände mit wenigen unregelmässig und zerstreut darauf angebrachten Fenstern. Im Innern dagegen zeigt sich Alles bunt und mannigfaltig verziert. Hier finden sich, besonders an dem offenen Hofe, welchen südliche und orientalische Eingezogenheit nöthig und wichtig machen, Säulen und Bogen vor. Beide sind höchst verschiedenartig; an bestimmte Säulenordnungen, an festgesetzte Verhältnisse der einzelnen Theile ist nicht zu denken, sie wechseln ohne Maass. Manchmal sind sie niedrig und schwer, häufig aber, besonders in der spätern Zeit höchst schlank und dünn, so dass der Ausdruck des Stützenden, Starken absichtlich vermieden ist, und sie vielmehr den Anschein des Leichten und Gebrechlichen haben. Die Bogen haben theils die einfache Form des Kreisbogens, häufiger aber eine künstlichere, aus einzelnen Kreisabschnitten zusammengesetzte. In den verschiedenen Gegenden arabischer Herrschaft bildeten sich drei abweichende Formen aus. In Aegypten und in den maurischen Bauten von Sicilien wurde sehr frühe der eigentliche Spitzbogen, ähnlich, wenn auch nicht völlig so, wie man ihn im Abendlande nachher gebrauchte, angewendet. In Persien und in Indien ist der s. g. Kielbogen, welcher von dem germanischen

Spitzbogen etwas mehr abweicht, vorherrschend. In Spanien und in den benachbarten afrikanischen Gegenden ist die beliebteste Form der Hufeisenbogen d. i. ein fast völliger Kreis, an welchem nur der untere Bogen abgeschnitten ist, und der daher, über den Säulenkapitälen verengt und vortretend, sich erweitert und erst oben wieder zusammenläuft. Auch hier also Formen, in welchen nicht das Nothwendige und Zweckmässige, sondern ein phantastisches Spiel vorherrscht. Ueber Säulen und Bogen erhebt sich dann die Mauer in grosser Masse, durch keine architektonischen Glieder getheilt, dafür aber mit mehr oder weniger vorragenden oder vertieften, in Stucco gearbeiteten oder gemalten Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Diese Arabesken, wie man sie wegen ihrer Ausbildung durch die Araber genannt hat, bestehen niemals aus Nachahmungen von Naturgegenständen, sie erinnern nur zuweilen an Pflanzenformen, niemals an Thiergestalten, und meistens zeigen sie nur höchst künstliche und geschmackvolle Verschlingungen grader oder gebogener Linien oder Bänder. Wir werden unten versuchen, sie näher zu charakterisiren.

Die innere Ueberdeckung der Räume ist entweder durch grade Balken oder durch Wölbungen bewirkt, bei denen sich eine sehr eigenthümliche Form vorfindet. Sie bestehen nämlich aus lauter kleinen Höhlungen oder Kuppelstücken, welche an einander gefügt sind, mit ihren Ecken vortreten, und im obern Theile mit vielen Spitzen herabhängen. Man kann den Eindruck solcher Wölbung nicht besser anschaulich machen, als durch den Vergleich mit einer Tropfsteinhöhle oder mit Honigzellen. Ganze Gewölbe sowohl wie die Zwickel, welche über eckigen Räumen die Wölbung mit den Mauern verbinden, sind in

dieser Form ausgeführt, welche zu den eigenthümlichsten und verbreitetesten der arabischen Baukunst gehört. Im Aeussern erscheinen dagegen die Kuppeln höchst einfach, selbst kahl, in den verschiedensten Formen meist flach, ganz glatt oder nur mit einigen Streifen kürbisartig verziert. Bei Prachtbauten erhalten sie dann eine vollere Form, halbkugelförmig oder oben mit einer Spitze versehen. Ungeachtet der Vorliebe für den Schein der Wölbung war jedoch die Kunst des Wölbens nicht sehr ausgebildet; wir werden finden, dass sehr oft diese Stalaktitenkuppeln nur aus wagerecht übereinander gelegten, durch künstliche Mittel verbundenen Holztheilen oder aus sehr festem, durch Eisen und Holz verbundenem Stucco bestehen. Ueberhaupt ist in den meisten Ländern die Technik der Muhamedaner auf einer ziemlich niedrigen Stufe.

Aus allem diesem kann man schon schliessen, dass die Architektur der Muhamedaner auch nicht eine feste, wohlgegliederte Geschichte hat. Da es an einer ursprünglichen und nothwendigen Grundform fehlte, so konnte auch keine stätige und folgerechte Entwickelung sich bilden. Ueberall schloss ihre Kunst sich an die Formen an, welche sie bei den von ihnen besiegten Völkern vorfanden. Indessen war der Geist des Islam zu abweichend und zu entschieden, um bei der Anwendung dieser Formen sie nicht charakteristisch zu verändern, und in diesen Veränderungen besteht die Geschichte der muhamedanischen Kunst. Allein in dieser Beschränkung ist sie verwickelt, und noch nicht völlig aufgeklärt. Zum Theil rührt diese Dunkelheit aus ihrer Formlosigkeit her, weil diese ein launenhaftes und willkürliches Spiel begünstigte. Ueberdies aber ist der Mangel historischer Aufzeichnungen

bei der rastlosen Unruhe der arabischen Reiche und bei der orientalischen Sorglosigkeit noch viel grösser, als im Abendlande, und die Beschreibungen der Gebäude durch ihre Schriftsteller, wo sie sich finden, sind durch phantastische Uebertreibungen fast unbrauchbar. Europäischer Scharfsinn würde zwar durch ein anhaltendes Studium der Monumente diesen Mangel ergänzen und festere Resultate erlangen. Allein da den christlichen Reisenden der Zutritt in das Innere der heiligen Gebäude des Islam durch gesetzliche Vorschrift bis auf die neueste Zeit streng untersagt war und in den meisten Ländern noch jetzt höchst erschwert ist, so besitzen wir auch auf diesem Wege nur unvollkommene Nachrichten und noch weniger ausreichende Zeichnungen. Es ist zu erwarten, dass künftige Anstrengungen unsrer Reisenden eine reiche Ausbeute liefern werden, indessen bedarf es bei der gewaltigen Ausdehnung der Länder, welche der Islam sich unterworfen hatte und noch beherrscht, und bei der Schwierigkeit ihrer Durchforschung noch einer langen Zeit, ehe uns dies einen genauen, erschöpfenden Ueberblick gewähren wird. Nur für einzelne Länder, namentlich für Spanien, können wir uns als vollständig unterrichtet ansehen, und die vorauszusetzende Aehnlichkeit des Entwickelungsganges kann uns auch für das Verständniss der muhamedanischen Kunst im Ganzen Anleitung geben. Gewiss aber war dieser Entwickelungsgang nicht völlig derselbe; überall hatten die Gewohnheiten und Formen der frühern Landesbewohner Einfluss auf den leicht beweglichen Geist der Araber, und sie bildeten sich daher in verschiedenen Ländern verschieden aus. In den Künsten der Rede waren natürlich diese Abweichungen geringer, weil die gemeinsame Sprache und das Vorbild des Koran überall zum

Grunde lagen, und weil Vers und Prosa in diesen reiselustigen, beweglichen Stämmen sich leicht vom innersten Orient bis zu den westlichen Küsten des Mittelmeeres verpflanzten. In der Architektur konnte so schnelle Mittheilung nicht statt finden, jede Provinz der grossen Reiche, jedes Gebiet des Stifters einer neuen Dynastie war isolirt und sich selbst überlassen, die Laune des Augenblicks und die Verschiedenheit des Klimas und des Materials hatten viel grössere Einwirkung. In der That finden wir in den verschiedenen Ländern, wo die Verehrer des Islam ansässig wurden, abweichende Formen, und müssen daher auch ihre Kunst zunächst in diesen einzelnen Gegenden aufsuchen. Im Ganzen und mit dem Vorbehalt nothwendiger Abweichungen können wir dabei dem Gange der muhamedanischen Eroberungen folgen, und so schon in dem geographischen Ueberblicke den Anfang chronologischer Ordnung machen.

Zweites Kapitel.

Die Muhamedaner in Persien und Indien.

Das erste grosse Reich, über welches sich der Feuerstrom der muhamedanischen Begeisterung ergoss, war Persien; hier lernten die Araber zuerst die Reize eines üppigen Lebens kennen und der Eindruck, den sie von einem Volke zwar andern Stammes, aber nicht unähnlicher Gesinnung erhielten, war entscheidend für die Richtung ihrer fernern Ausbildung. Wir sahen oben, wie sich unter den sassanidischen Fürsten hier ein kecker ritterlicher Geist entwickelt hatte, ein Geist der Abenteuer und Wunder, des Kampfes und der Zärtlichkeit, weit abweichend von der trocken verständigen, engherzigen Richtung der byzantinischen Welt. Es war sehr wichtig, dass die Araber die erste Schule der Civilisation auf diesem Boden machten. Die Schlacht von Kadesia (636) entschied über das Schicksal des letzten Sassanidenfürsten und schnell verbreiteten sich die leicht beweglichen Schaaren über das weite Reich. Noch waren sie in der ersten Strenge einer begeisterten Religiosität und einfacher beduinischer

Lebensweise. Sie hatten keine Kenntnisse oder Gewohnheiten, welche sie den Unterworfenen aufdringen konnten, es fehlten ihnen selbst die Elemente eines civilisirten, sesshaften Lebens. Schon der rauhe Omar musste sich sogleich persischer Cultur unterwerfen, er bediente sich ihrer Gelehrten zur Berechnung des Jahres, er liess Münzen in Nachahmung der persischen schlagen. Wo die Kenntnisse der Perser selbst nicht ausreichten, nahm man seine Zuflucht zu griechischen Christen; selbst die öffentlichen Rechnungen wurden lange von Christen griechisch geführt, erst der Kalif Walid († 715) befahl die arabische Sprache dafür anzunehmen.

Die eigene Richtung der Araber, der Anstoss, welchen ihnen der Koran gegeben, hatten etwas Verwandtes mit jenem dualistisch-phantastischen Systeme der Perser. Auch nachdem sie Syrien und Aegypten erobert hatten, musste der Eindruck, den sie bei ihrer ersten Berührung mit der alten Civilisation des Orients, mit einem grossen Reiche, das sich allein mit der neuen ausgedehnten Herrschaft der Kalifen vergleichen liess, nachwirken. Unter den kurzen Regierungen der ersten Nachfolger Omars fanden Luxus und Kenntnisse immer mehr Eingang, bis endlich unter den Abassiden (im achten und neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung) die Verschmelzung arabischer und altorientalischer Sitte vollendet war. Ihre neugegründete, mit orientalischer Schnelligkeit rasch aufblühende Residenz Bagdad wurde der Sitz des Wohllebens und bald durch die Gunst des berühmten Harun al Raschid († 809) und seines Sohnes Mamun auch die Schule der Gelehrsamkeit. Hier freilich genügte ihnen das Vorbild ihrer orientalischen Lehrer nicht, sie kehrten zu der Quelle zurück, aus welcher auch diese geschöpft

hatten; griechische Werke wurden ins Syrische und aus dieser Mundart ins Arabische übersetzt. So kamen ihnen philosophische, mathematische, naturwissenschaftliche, geographische Kenntnisse zu. Die Lehren des grossen Stagiriten wurden freilich nicht mehr in dem freien, geistigen Sinne ihres Urhebers begriffen, aber es knüpften sich daran theologische Streitigkeiten und scharfsinnige oder mystische Doctrinen, welche später auch auf die Entwickelung der scholastischen Philosophie des Mittelalters bedeutenden Einfluss hatten. Für die Geschichte hatten die Araber wenig Sinn, sie wurde unter ihren Händen meistens zur dürren Chronik oder zum ausschweifenden Mährchen; dagegen zeichneten sie sich jetzt und später, in den mathematischen Wissenschaften aus. Dieses farblose Reich der Abstraction mit seinen unfehlbaren Sätzen und seinen scharfsinnigen Beweisen sagte dem Geiste des Islam besonders zu und die Beschäftigung damit war, wie wir sehen werden, auch auf unsern Gegenstand, die bildende Kunst, nicht ohne Einfluss. Die Poesie endlich blieb stets ein Lieblingsgegenstand der Araber. Sie nahm eine grössere Bilderfülle und künstlichere Formen an, ohne den kriegerischen Sinn, die Neigung zum Abspringenden und Ueberraschenden, und den Prophetenton, welchen die altarabischen Dichtungen hatten, aufzugeben*). Gewiss fanden gleich Anfangs die reizenden Mährchen der Perser Eingang bei ihren Besiegern; der Koran selbst bot viele Anknüpfungspunkte dafür. Im Laufe der Zeit wurde dies Element immer mächtiger. Dies besonders als Muhamed Jemin-ed-daula († 1028)

*) S. besonders: Montenebbi, der grösste arabische Dichter, übersetzt von J. v. Hammer, Wien 1824. Montenebbi, geb. in Kufa 911, † 965, lebte in Syrien, Aegypten, Persien.

aus einem neuemporgekommenen Geschlechte Eroberungszüge nach Indien hinein machte und nun, bereichert durch die Beraubung uralt civilisirter Gegenden, sein glänzendes Hoflager in Ghasna, an der Gränze von Indien und Persien, aufschlug. Hier, auf einem Boden wo sich auch griechische Wissenschaft längere Zeit erhalten hatte, fanden Wissenschaft und Dichtkunst eine neue Pflege; Anssari, der König der Dichter, sang hier seine erotischen Lieder, und Ferdusi begann sein grosses Königsbuch (Schah nameh), in welchem die altpersischen Sagen mit ihren weisen Königen, mit dem riesenhaften Helden Rustam, mit ihren Feen und Zauberern, Grossthaten und Liebesabenteuern wieder auflebten.

Gaben die Araber schon in der Poesie, für welche sie eine entschiedene Anlage und bedeutende Vorübung hatten, fremden Vorbildern Zutritt, so fand dies gewiss noch viel mehr in der Architektur statt, für welche ihnen die Einfachheit ihres fast nomadischen Lebens in der Heimath weder Geschmack noch Vorbereitung gewährt hatte. In dieser Beziehung waren daher die Werke aus der Zeit der Sassaniden von noch grösserem Einflusse. Anfangs war ihre Gleichgültigkeit gegen die Form so gross, dass sie sich christliche Kirchen ohne Weiteres aneigneten. So wurde nach der Einnahme von Damaskus die Kirche des h. Johannes nach der Anordnung des Kalifen Omar den Muhamedanern und Christen gemeinschaftlich überwiesen, so dass der westliche Theil der Kirche den Christen blieb, der östliche zur Moschee ward, die Gläubigen beider Art durch Ein Thor eingingen. Siebenzig Jahre dauerte dies merkwürdige Simultaneum bis der Kalif Walid (705) die Christen ausschloss*). Noch

*) v. Hammer, Gemäldesaal der Lebensbeschreibungen. Th. II.

jetzt besteht die Moschee aus dem alten dreischiffigen Kirchengebäude*), an dessen Façade sich aber nun ein mit rothen Granitsäulen umgebener Vorhof anschliesst, und über dessen Mitte sich die von Walid erbaute Kuppel erhebt, im Orient wegen ihres kühnen Aufschwungs der Adler benannt. Sechshundert Lampen erleuchten sie bei der nächtlichen Stunde des Gebets und an den Wänden glänzt die Sura der Entscheidung in goldner Schrift auf lazurblauem Grunde. Der heiligste Ort ist eine kleine Kapelle an der östlichen Wand, welche als die Grabstätte des Hauptes des Täufers, der einer der vom Koran anerkannten Propheten ist, verehrt wird. Von der Tribune herab, welche als die schönste des Islams gilt, wiederholen täglich fünfundsiebenzig Priester die Worte des Gebets. Drei Minarete, wahrscheinlich die ersten Bauten dieser Art, zieren die Moschee, der eine der des Herrn Jesus genannt, weil die Sage will, dass Jesus am jüngsten Tage vom Himmel auf diese Spitze herabsteigen wird. Die Heiligkeit des Orts erhebt diese Moschee zur vierten im Range nach dem Heiligthum der Kaaba, nach dem der Palme (zu Medina) und dem der Olive (zu Jerusalem).

Auch diese Moschee zu Jerusalem ist eine der ältesten; in ihren Haupttheilen besteht sie noch jetzt so, wie der Kalif Omar bald nach der Einnahme der heiligen Stadt (637) sie auf der Stelle des Salomonischen Tempels errichtete**). An ihr sehen wir ganz das Schwankende

S. 117. 134. Die Christen wollten auch gegen Entschädigung aus ihrem alten Heiligthume nicht weichen und mussten mit Gewalt vertrieben werden.

*) v. Hammer (aus arabischen Quellen), Wien. Jahrb. Band 74. S. 96. Schubert (Reise III. 298) bemerkte sogar antike Ueberreste und römische Inschriften an dem Gebäude.

**) Es ist ein arabischer Geschichtschreiber, Ibn Khaloun, der diese Thatsache erzählt. (Revue de l'Arch. 1840. p. 69).

der arabischen Kunst selbst für die Grundform ihrer heiligen Gebäude; denn sie ist in der ungewöhnlichen Form eines Achtecks erbaut, welches zunächst mit einer Plattform gedeckt ist, über der sich nur in der Mitte eine hohe Kuppel erhebt. Im Innern entsprechen zwei Kreise von Pfeilern und Säulen, der erste von vierundzwanzig, der andere von sechszehn, dem Achteck der Umfangsmauer, dergestalt dass den Ecken correspondirend in dem einen Kreise acht, in dem andern vier viereckige Pfeiler und zwischen denselben runde Säulen angebracht sind. Ueber dem innersten Raume erhebt sich dann die Kuppel. Wir sehen daher hier eine den byzantinischen Kirchen und namentlich der Kirche des heiligen Grabes nicht unähnliche Anordnung und auch die Säulen haben noch Kapitäle und Verhältnisse römischer Art. Ohne Zweifel bedienten sich die Beherrscher der Gläubigen christlicher Baumeister, und wir finden bald, dass einer der Nachfolger Omars, der Kalif Walid, derselbe welcher die Kirche zu Damaskus den Christen entzog, von dem Kaiser zu Constantinopel Baukundige sich erbat und erhielt*). Indessen kam auch die ältere einfachere Form nicht ausser Gebrauch. Derselbe Walid, der erste Kalif welcher seine Prachtliebe auch sonst in Bauten zeigte, liess die Moschee

**) Nach der Einnahme Jerusalems durch die Kreuzfahrer wurde die Moschee wiederum zur christlichen Kirche, weshalb später die Moslems für nöthig hielten, das Heiligthum mit Rosenwasser zu reinigen und aufs Neue zu weihen. Die jetzige Kuppel wurde spät von Soliman I. ausgebaut, indessen scheinen die Mauern und sogar die Marmorbekleidung derselben im Ganzen noch von dem Bau des Omar herzustammen. Jede der acht Seiten ist durch senkrechte Mauerpfeiler in acht Felder getheilt, innerhalb welcher ein horizontaler Streifen die Höhe durchschneidet, während oben ein Bogen von gedrückt spitziger Form jedes Feld begränzt. Darüber eine Reihe breiter Fenster und endlich ein Fries mit glänzenden Koraninschriften.

zu Medina, in vergrösserter, aber althergebrachter, von den abendländischen Bauten abweichender Gestalt aufrichten. Sie bildet nämlich einen offenen Hof, auf vier Seiten von Portiken umschlossen, die auf der einen Seite aus zehn, auf den andern aus drei Reihen von Säulen und Pfeilern bestehen.

Einen neuen Aufschwung erhielt die unsichere arabische Baukunst ohne Zweifel unter der Herrschaft der Abassiden; die neue Moschee zu Bagdad vom Ende des achten Jahrhunderts wurde wegen ihrer Pracht und Grösse gerühmt, doch den grossen Bauten von Damaskus und Jerusalem nachstehend gehalten*). Bald darauf im Laufe des neunten Jahrhunderts war die Kunst der Araber schon so bedeutend, dass der byzantinische Kaiser Theophilus (wie schon früher erwähnt ist) einen Sommerpalast nach den Rissen von dem Gebäude des Kalifen in Bagdad erbauen liess. Durch die Schwäche der spätern Kalifen und die Unruhen, welche nun Jahrhunderte lang in diesen Gegenden entstanden, wurde die Wohlfahrt im Ganzen gefährdet, doch gab die sich stets wiederholende Gründung neuer Dynastieen, an welche sich immer die prachtvolle Ausschmückung neuer Hauptstädte anschloss, der Baukunst ununterbrochene Beschäftigung. Schon durch die Buiden, deren Sitz in Schiras war (932—1056), noch mehr durch die prachtliebenden Beschützer der Literatur, die Ghasnaviden, an der indischen Gränze (977—1184), machten sich altorientalische Ansichten mehr geltend; wie in der Literatur und in den Sitten, werden auch in

*) Abderahman beabsichtigte seine Moschee zu Cordova der von Damaskus und Jerusalem vergleichbar, aber grösser und prachtvoller als die von Bagdad zu machen. Conde, historia de la dominacion de los Arabes en España. tom. 1. p. 47.

der Baukunst persische und indische Elemente Ausbildung gefunden haben. Die Mongolen, welche nun die Uebermacht erhielten (1220—1405), dann das türkische Geschlecht der Sofiden (von 1505 an) folgten ohne Zweifel diesem Style. Die Entwickelung, welche die Architektur durch diesen Wechsel der Zeiten und der Herrschaft erhielt, vermögen wir indessen bei der Unzulänglichkeit der Nachrichten nicht zu verfolgen. In Bagdad ist von dem alten Kalifenpalaste keine Spur geblieben, er wurde von den Mongolen völlig zerstört. Nur auf dem heitern, mit Palmbäumen und Rosenbüschen geschmückten Begräbnissplatze der alten Stadt findet man noch Ueberreste aus der Zeit der Abassiden, das Grabmal der Zobeida, der geliebten Gemahlin Harun-al-Raschids, das der Gemahlin ihres Sohnes, des Kalifen Amin, und eine kleine zierliche Moschee. Das Grabmal der Zobeida ist noch weit entfernt von dem Gräberluxus der spätern muhamedanischen Herrscher dieser Gegenden; es ist ein kleines achteckiges Gebäude mit einer Kuppel in Form einer Fichtennuss, in welchem der einfache Sarkophag der Fürstin steht.

Besser unterrichtet sind wir erst für eine sehr viel spätere Zeit. Schah Abbas der Grosse (1585—1627) aus der Dynastie der Sofiden erhob Ispahan, eine bis dahin unbedeutende Stadt zu seiner Residenz. Dieser despotische und grausame, aber staatskluge und mächtige Fürst war für das Wohl seines Landes mit Erfolg besorgt; er lebt noch jetzt im dankbaren Andenken des Volks. Es gelang ihm, freilich zum Theil durch gewaltsame Mittel, seine Hauptstadt schnell zu einer der bevölkertesten der Welt und zu einem Sitze der blühendsten Gewerbthätigkeit nach orientalischem Maassstabe zu machen. Daher schmückte er sie denn auch reichlichst mit prachtvollen Bauten. Ein

grosser Theil derselben war gemeinnützig; regelmässige Bazars mit Hallen für Gewerbtreibende und Kaufleute, Karavanserais mit allen Annehmlichkeiten, deren der Reisende im Orient bedarf, wurden eingerichtet; ein Spaziergang der anmuthigsten Art durchzog die Stadt mit Doppelalleen von schattigen Platanen, neben kühlenden Kanälen und Wasserbecken, zwischen Blumenbeeten und Rasenteppichen, und in weiterer Umgebung von stattlichen öffentlichen Gebäuden eingerahmt. In angemessener Steigerung der Pracht glänzte dann das königliche Quartier (Kaisariah) mit seinem grossen Königsplatze (Meidan Schahi), auf welchem die Zugänge des Palastes, zweier Moscheen und der königlichen Vorrathshäuser sichtbar waren *). Ueber das Verhältniss des Styls dieser Bauten des 16. Jahrh. zu den frühern fehlt es uns zur Zeit noch an Nachrichten; die Urtheile der ziemlich zahlreichen und zum Theil auch in künstlerischer Beziehung glaubhaften Reisenden lassen uns annehmen, dass eine erhebliche Veränderung der Bauformen in der muhamedanischen Zeit überhaupt nicht eingetreten sei; denn es wird ihnen schwer, Altes und Neues zu unterscheiden.

Im Ganzen ist der Sinn der Perser der Architektur

*) Der franz. Reisende Chardin, welcher Ispahan auf der höchsten Stufe seines Glanzes kennen lernte (1664—1677), hat uns eine ausführliche und anschauliche Beschreibung mit mehrern Ansichten des Innern und Aeussern einzelner Gebäude hinterlassen. Seit der Eroberung durch die Afghanen (1722) ist die grosse Stadt (Chardin schätzt sie London gleich) zwar verfallen, zeigt aber doch noch bedeutende Ueberreste ihrer alten Pracht. Vgl. die Reisewerke von Ouseley, Morier, Ker Porter, (S. Citate bei Ritter. IX. 45. ff.) An genauen architektonischen Zeichnungen persischer Gebäude fehlt es noch gänzlich; wir werden sie ohne Zweifel in dem kostbaren Werke von Flandin und Coste, das die französische Regierung unterstützt, erhalten.

nicht sehr günstig; er ist flüchtig und veränderlich. Man liebt es nicht, in dem Hause, das der Vater bewohnt, zu bleiben; sich ein eignes Haus zu bauen findet man ebenso natürlich und nothwendig wie die Anfertigung eigener Kleider. Privatgebäude werden daher von Ziegeln leicht und wohlfeil ausgeführt und verdanken nur dem trocknen Klima ihre längere Erhaltung. Der Schmuck der Wände besteht im Aeussern aus einem Anstrich in bunten nicht ungefälligen Farben, im Innern gewöhnlich aus Spiegeln und aus Malereien *). Die Bedeckung ist gewöhnlich ein flaches Gewölbe, welches die Arbeiter aus freier Hand mit grosser Geschicklichkeit auszuführen wissen; Holz ist theuer und wird in prachtvollen Bauten zu graden Decken und zu Säulen gern verwendet. Auf grössern Gebäuden fehlt die Kuppel nicht; sie hat zuweilen die einfache Gestalt einer Halbkugel, häufig ist sie aber am Fusse etwas eingezogen und läuft oben in eine Spitze zu, so dass sie einer schlanken, wohlgebildeten Birne oder (nach einem andern Vergleiche der Reisenden) einem Pinienapfel gleicht. Sie erscheint also in üppiger, voller Form, aber höher und edler gebildet als in der russischen Architektur. Auch die Kuppeln sind übrigens mit bunten Farben in mannigfaltigen Mustern geschmückt. Im Innern bestehen die Wölbungen oft aus einzelnen kleinen Nischen, zuweilen mit herabhängenden Spitzen, tropfsteinartig, zuweilen aber auch nur mit geringern Vertiefungen, so

*) Auch von menschlichen Gestalten, denn die Perser beachten das Verbot des Korans nicht. Ihre Malereien sind aber in der Zeichnung ohne allen künstlerischen Werth, ohne Ausdruck, Schatten und Perspective. Dubois a. a. O. Serie III. pl. 23—26. giebt Proben der buntfarbigen Architektur und der Gemälde aus dem Palast des Sardars zu Erivan. Auch die Buntfarbigkeit der Gebäude scheint uns grell und spielend.

dass die einzelnen Nischen sich zu einander verhalten wie die Kappen in den Netzgewölben der spätern gothischen Architektur. Die Bogen sind theils rund, theils spitz, meistens aber breit; mit ausgeschweifter Linie und überhöhter Spitze, ähnlich der Form des Schiffskieles (Kielbogen). Bogen dieser Art wiederholen sich an den langen Façaden der öffentlichen Bauten von Ispahan ohne Unterlass; sie haben freilich keinen constructiven Werth, indem sie nicht tragen, sondern selbst der Unterstützung durch die Mauer bedürfen, aber sie machen keinen ungünstigen Eindruck, sind leicht und frei. Sie ruhen gewöhnlich auf breiten Mauerpfeilern ohne Kapitäle. Säulen scheinen nur von Holz, zur Stütze grader Decken in Pavillons und in den s. g. Talars, den offenen Empfangssälen der Paläste, vorzukommen. Die Portale der Moscheen und Paläste bestehen gewöhnlich in einer grossen, hohen Halle oder Nische, welche oben mit einem Stalaktitengewölbe in Gold und Azur reich glänzt und in deren Mitte sich die Thüre befindet. Ueberhaupt liebt die persische Baukunst heitere, freie, bequeme Formen; wenn auch die Strassen der Städte bei der Dürftigkeit der geringern Stände, wie überall im Orient eng, winklig, finster sind, so wird das Auge durch die schlanken mit glasirten Ziegeln buntgeschmückten Minarets, durch die offenen Hallen von Karavanserais, öffentlichen Gebäuden und Palästen, durch die Pavillons der Sommerwohnungen erheitert. Wir erkennen noch einen ähnlichen Geist, wie in der altpersischen Architektur; wie diese ihre Säulenhallen auf luftigen Terrassen anlegte, so ist es auch hier auf Offenes, Freies, Heiteres abgesehen. Aber freilich geht dies auch in das Spielende und Kleinliche über und wir vermissen den feierlichen Ernst, der in jener ältern Baukunst waltete.

Die Muhamedaner in Indien.

Eine grossartigere Ausbildung hat dieser Styl in Indien erhalten. Schon die Ghasnaviden hatten die benachbarten Provinzen des alten Hindostan mit Eroberungszügen oder richtiger mit Plünderungen heimgesucht. Am Ende des zwölften Jahrhunderts drangen aufs Neue muhamedanische Schaaren, meist aus türkisch-tartarischen Söldnern bestehend, ein, und gründeten nun ein bleibendes Reich, dessen Hauptstadt Delhi wurde. Das im Orient immer wiederkehrende Schauspiel raschen Aufblühens und üppigen Glanzes erhielt hier einen eigenthümlichen Reiz durch die Lebensfülle und Schönheit des Landes und durch den Einfluss altindischen Geistes. Schon am Ende des dreizehnten Jahrhunderts war der Hof von Delhi der glänzendste der damaligen Welt. Flüchtige Könige und Prinzen aus verschiedenen kämpfenden Dynastien suchten unter dem Throne eines tartarischen Emporkömmlings von niedriger Geburt Schutz, Gelehrte und Dichter wurden herbeigezogen und belohnt, Musiker, Tänzer, Schauspieler und Mährchenerzähler in grosser Zahl dienten zur Belebung der Feste, und wie ein zweites Rom füllte sich die Stadt mit Prachtgebäuden, Moscheen, Palästen, Mausoleen. Es war die grösste Stadt des Orients, der Sammelplatz von Flüchtigen, Abenteurern und Ehrgeizigen, ein buntes Gemisch von Religionen und Völkerschaften beherbergend*). Der Wechsel der Dynastieen, vom Patanen oder Afghanenstamme, welche auf einander folgten, liess diese Blüthe unerschüttert, sie erreichte unter der Regierung der Toghluks (1321—98), besonders des Feroze, ihre höchste Stufe, und mit dem Sturze derselben, wenigstens für die Stadt Delhi, ihr tragisches Ende. Die

*) Ritter Erdkunde Bd. 5. S. 561. ff.

mongolischen Horden, mit denen Timur den letzten Toghluk vor den Thoren seiner Residenz besiegte, zerstörten die Stadt mit solcher Wuth, dass sie sich niemals wieder erholte, und nur noch einzelne Ueberreste ihrer Pracht und Schönheit auf den weiten Trümmerfeldern stehen geblieben sind. Andre einheimische Dynastieen erhoben sich zwar nach den vorübergehenden Einfällen der Mongolen, doch gelangte keine zu langem Bestehen und weiter Herrschaft, bis endlich ein neuer Eroberer Sultan Babur aus den nördlichen Gegenden herabkam und die Dynastie der Gross Moghuln gründete (1526), die (mit einer vierzehnjährigen Unterbrechung durch die Usurpation des Afghanen Shir Shah) bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts ihre Selbstständigkeit erhielt. Mehrere Fürsten dieses Hauses zeichneten sich durch Klugheit und Mässigung aus und beförderten in langdauernden Regierungen die Wohlfahrt ihres von der Natur so reich ausgestatteten Landes. Empfänglichkeit für Civilisation und für die Grundsätze einer verständigen Staatsverwaltung*) giebt ihrer Geschichte einen fast europäischen Anstrich, während doch bald die phantastischen Züge südlicher Ueppigkeit und manchmal freilich auch die Aeusserungen orientalischer Grausamkeit und Despotie uns enttäuschen. Ihre Residenz Agra, unfern des verwüsteten Delhi, dem es seine letzten Bewohner entzog, übertraf nun bald jene glänzende Hauptstadt der frühern Dynastieen und wurde mit Prachtmonumenten geschmückt, die der Grösse so mächtiger und reicher Beherrscher würdig waren.

*) Sultan Babur's selbst geschriebenes Tagebuch (englisch von Leyden und Erskine. London 1826) und die Beschreibung des Reichs unter der Regierung Kaiser Akbar des Grossen (Ayeen Akberi d. i. Spiegel des Akbar, englisch v. Gladwin London 1800) sind merkwürdige Dokumente ihrer Regentenklugheit. Ritter V. 621. ff.

Vorzüglich in der Nähe des Yamunastromes bei Delhi und Agra, dann aber auch in andern Gegenden Indiens, sind zahlreiche Bauwerke erhalten, welche, wenn auch verlassen und auf Trümmerstätten, noch die Prachtliebe und die weit ausgebildete Technik dieser tartarischen Stämme zeigen, durch ihre Pracht und noch mehr durch die Anmuth ihrer Formen die uralten Denkmäler des einheimischen Volks, von denen sie umgeben sind, verdunkeln, und vielleicht die bedeutendsten Leistungen muhamedanischer Kunst bilden *).

Die Werke der Patanendynastieen muss man meistens auf den weit ausgedehnten Trümmerfeldern des alten Delhi suchen, wo sie zwar vereinzelt aber mit unerschütterter Dauerhaftigkeit den Jahrhunderten und den Schicksalen des Landes Widerstand leisten. Zur Charakterisirung dieser Werke hat sich bei den brittischen Reisebeschreibern ein fast stereotyp gewordener Ausdruck gebildet; diese Patanen, sagen sie, bauten wie Riesen und verzierten wie Juweliere. Wenn der letzte Theil dieser Schilderung auch im Wesentlichen auf die ganze muhamedanische Baukunst passt, denn in allen Gegenden finden wir bei dieser in der spätern Zeit ihrer Entwickelung eine überaus saubere Bearbeitung der Ornamente, welche man wohl mit der zierlichen Arbeit eines Goldschmidts vergleichen kann, so bezeichnet der erste doch eine ungewöhnliche Eigenschaft. Denn im Ganzen sind die Dimensionen und

*) Die besten Ansichten dieser Prachtbauten findet man in Daniell's oriental scenery, woraus einzelne in Langles monuments de l'Hindostan übergegangen. Vieles ist in Reisewerken und Berichten der Engländer über Indien z. B. in Forbes, oriental memoirs, zerstreut. Kleiner, aber ziemlich anschaulich sind die Zeichnungen von Elliot in den Views in India, London bei Fisher. Architektonisch genaue Aufnahmen fehlen noch.

Verhältnisse muhamedanischer Bauten keineswegs vorzugsweise gross oder grandios. Wir können daher in dieser Eigenschaft eine Wirkung des rüstigen Charakters dieser nordischen und kriegerischen Völkerschaft und der vollen und reichen Natur des Landes, welches sie bewohnten, annehmen. Das eigenthümlichste und bekannteste ihrer Werke ist der Cootub Minar zu Delhi, ein gewaltiger Thurm von ungewöhnlicher Structur. Er ist, rund und hat ungefähr die Gestalt einer stark verjüngten, und gewissermassen kannelirten Säule*), indem er ringsumher mit senkrechten, rohrförmig hervortretenden starken Rundstäben verziert ist, die von Zeit zu Zeit durch horizontale Bänder und an vier Stellen durch starkausladende Gesimse mit Gallerien unterbrochen werden; am Fusse beläuft sich die Zahl der Kanneluren auf zweiundsiebenzig. Seine Höhe beträgt noch jetzt zweihundert zweiundvierzig Fuss, obgleich die Kuppel, welche sich sonst auf der Spitze befand, eingestürzt ist. Man begreift wie das ganze, in rothem Granit ausgeführte Gebäude eine sehr kräftige und rüstige Erscheinung bildet. Ausserdem ist noch eine grosse Zahl von kleinern Gebäuden, Ueberresten von Moscheen, Palästen, Grabmälern und Thürmen erhalten. Die Formen haben durchweg etwas sehr Männliches und Kräftiges, die Kuppeln sind noch häufig von einfacher Kugelform, aber am untern Rande mit einem Kranze blattartiger Zinnen umgeben; die Wände werden meist durch grade Mauerstreifen in senkrechter und horizontaler Richtung getheilt. Zuweilen finden sich einfache Spitzbogen in der im Abendlande gewöhnlichen Form, zuweilen Kielbogen,

*) Auch in Persien sind die Minarets oft in der Höhe abnehmend. Vergl. die Ansichten bei Chardin. Abbildungen des Cootub Minar bei Daniells part. 5 und bei Elliot I. p. 35.

einige Male auch, namentlich bei offenen Stockwerken an kleinen Pavillons, Säulen oder Pfeiler, die grades Gebälk tragen.

Eine andere Stelle, wo sich bedeutende Ueberreste der muhamedanischen Baukunst in Indien finden, ist Bejapur im Dekan *). Nach dem Sturz der Toghlukdynastie durch Timur bildeten sich nämlich auf der Halbinsel mehrere unabhängige muhamedanische Königreiche, zu denen ebenso wie das später berühmte Golkonda auch Bejapur gehörte. Ein glücklicher Abenteurer, wie sie im Morgenlande so häufig waren, Yusuf Adil Shah, gründete es in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Sage machte ihn zu einem Sohne des einst mächtigen, zuletzt in Timurs Gefangenschaft gerathenen Osmanensultans Bajazet. Von einem seiner ältern Brüder während der Thronstreitigkeiten zum Tode bestimmt, von seiner Mutter durch Unterschiebung eines andern Knaben gerettet, soll er nach Persien gebracht, und von dort aus, durch Tapferkeit und Geschick sich emporschwingend, zu Macht und Herrschaft gelangt sein. Seine Nachkommen beherrschten diese Gegend bis der Gross-Moghul Aurungzeb in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts jene selbstständigen Königreiche des Südens vernichtete und seinem Scepter unterwarf. Die Stadt Bejapur ist jetzt eine fast unbewohnte Trümmerstätte, aber die Prachtbauten, mit welcher ihre wohlthätigen und beliebten Herrscher sie schmückten, stehen noch grösstentheils aufrecht, und haben ihr bei den Engländern den Namen der Palmyra des Dekan verschafft **). „Welcher Glanz und welche Pracht

*) Zeichnungen der Gebäude von Bejapur nur bei Elliot I. p. 12. 43. 45. 47. 53. II. p. 11. 21. 43.

**) Ritter Erdk. VI. 374.

„in ihren Zeichnungen, welche ausgezeichnete Schönheit „der Bearbeitung! Welcher Reichthum von Pfeilern und „Hallen, gewölbten Thoren, Kuppeln und aufstrebenden „Minarets, welche Verschwendung von ausgelegter und „durchbrochener Arbeit, von Steinsculptur aller Art.“ So ruft ein englischer Beschreiber dieser Trümmer*). Hier finden wir den Styl jener Patanenarchitektur schon entwickelter und weiter durchgeführt. Die Kuppel hat hier zuweilen freilich noch die einfache aber schwere Form einer Halbkugel, öfter die volle einer schwellenden Frucht, indem sie von einem engern Kreise aufsteigend sich erweitert und dann erst wieder zusammenschliessend mit einer Spitze gekrönt ist. Diese Kuppelform ist nur in mässiger Dimension anwendbar und bedeckt daher gewöhnlich nur die Mitte des Gebäudes, wo dann auf der Plattform der viereckige Unterbau der Kuppel errichtet ist, aus dem sie von Zinnen umschlossen wie eine volle Blume aus ihren Kelchblättern hervorquillt. Die Grundform des Gebäudes ist meistens eine viereckige, selten eine achteckige, die Mauer immer durch breite senkrechte Wandpfeiler getheilt, welche auf der Höhe in einem Kielbogen sich aneinanderschliessen, über dessen horizontaler Bedeckung dann ein kräftiges Gesimse gradlinig schräg ausladet, um wiederum eine oder mehrere Gallerien zu tragen. Ueber diesem sind als Mauerkrönung Zinnen in der dieser Architektur eigenthümlichen Form eines ovalen und spitzen Blattes angebracht, und die Ecken des Gebäudes durch achteckige oder runde Thürme mit kleinen Kuppeln bezeichnet. Die Moscheen haben hier, und sonst in Indien gewöhnlich die Gestalt eines Vierecks, dessen einfache grandiose Mauern auf den Ecken mit Thürmen gekrönt sind. Ein empor-

*) Vergl. Elliot Views in India. I. p. 12.

ragendes massives Thorgebäude mit einer im Kielbogen hoch aufsteigenden Pforte bezeichnet den Eingang. Im Innern ist der Hof auf drei Seiten von einem einfachen Portikus umgeben, während die vierte, das eigentliche Heiligthum sich zwar höher erhebt, aber, nicht durch Thüren geschlossen, den Einblick in seine Hallen gestattet. Die Paläste haben mehrere Stockwerke, einer derselben wird der siebenstöckige genannt; in ihnen entfaltet sich der ganze Reichthum der Ornamentik, während die Moscheen selbst im Innern mässiger verziert sind. Schon bei diesen Regenten, wie bei denen der Moghulndynastie, zeigt sich die Neigung zur Errichtung pomphafter Grabmäler. Vor Allem mächtig, etwas schwer, doch in grandioser Einfachheit ist das des letzten nicht besiegten Königs, des wohlthätigen und populären Mahomed Shah, dessen Kuppel die der Paulskirche in London an Weite übertrifft; sehr viel zierlicher und leichter das seines Vaters Ibrahim Adil Shah († 1626). Bemerkenswerth ist in diesen Bauten bei allem Reichthum des Details ein kräftiger und einfacher Charakter, der sich auf eine eigenthümliche, nicht unschöne Weise mit dem Vollen und Ueppigen orientalischer Formen verbindet. Hiezu trägt vorzugsweise bei, dass die Bogen nicht von Säulen, sondern stets von starken viereckigen Pfeilern ohne Kapitäle oder Gesimse ausgehen, und dadurch eine natürliche Verbindung dieser Wandstücke darstellen. Auch die beständige Wiederholung des Kielbogens giebt dem Ganzen einen harmonischen Zusammenhang. Er nähert sich durch seine breite Form der graden Bedeckung und hat etwas Freies und Offenes, und doch wieder durch seine Spitze etwas Kühnes und Kriegerisches. Den ernsten frommen Geist christlicher Baukunst (in welcher er, wie wir unten

sehen werden in einer Periode des Verfalls zuweilen angewendet wurde) entsprach er, zumal neben dem regelmässigen Spitzbogen, freilich nicht, und eine Architektur strengen Styls wird diesen unzweckmässigen Bogen, der nur Decoration, nicht wahrhaft tragend ist, verschmähen. Aber hier in alleiniger Anwendung, in der Verbindung mit den einfachen Pfeilern, denen er als einzige Zierde dient, wirkt er nicht unvortheilhaft, und giebt ein günstiges Bild des rüstigen, gewandten, freien Wesens dieser südlichen Saracenen. Minder günstig erscheint die schwellende Gestalt der fruchtähnlichen Kuppel durch ihre ausladende Wölbung, eine Versündigung gegen die Regel der Architektur, aber doch versöhnt die einfache feste Haltung der Grundmauern, und die sichere Stelle in der Mitte der weiten Plattform einigermassen mit ihr, und wir müssen sie wenigstens als charakteristisch für diesen Styl einer kühnen Ueppigkeit anerkennen. Im Allgemeinen finden wir in diesen Bauten nur eine eigenthümliche und würdige Ausbildung des muhamedanischen Styls, im Einzelnen mag dagegen auch ein gewisser Einfluss altindischer Architektur stattgefunden haben. Ein Beispiel davon ist eine sonderbare Art der Verzierung, welche in Bejapur wie in manchen Pagoden gefunden wird, die nämlich von Steinketten, welche aus einem Blocke gearbeitet sind, indem ihre Ringe aus einem Stücke bestehen; ein barbarischer, der edeln Form dieser Werke nicht entsprechender Schmuck.

An diesen Styl schlossen sich denn die Bauten an, mit welchen die Moghuln ihre Residenzen am Yamunastrome schmückten. Schah Akbar gründete in geringer Entfernung des alten Herrschersitzes Delhi eine neue Stadt, Agra; sein Enkel, Schah Dschehan, erhob wiederum

Delhi, indem er, neben der Trümmerstätte der alten, eine neue Stadt erstehen liess. Beide Städte wetteiferten in Prachtbauten, welche die der Patanenfürsten in der Verschwendung von kostbaren Stoffen und künstlicher Arbeit, zugleich aber auch in grandioser Einfachheit übertrafen. In Agra wird der Palast des Akbar gerühmt, der, glänzend geschmückt wie Alhambra, mit seinen zahlreichen Höfen und Sälen, mit seinen Gemächern und den grössern und kleinen Plattformen, die in allen Theilen des Schlosses den unbemerkten Genuss der balsamischen Luft und der lachenden Aussicht gestatten, die stolze Pracht eines orientalischen Monarchen und seines Harems versinnlicht. Schon hier wie in andern Bauten dieser Fürsten bemerkt man den leuchtenden Schmuck der Mosaiken an den Wänden, wo mit edeln Steinen, Agat, Lapis Lazuli und Jaspis, Blumengewinde, Weinlaub, selbst (mit leichter Ueberschreitung des Verbots) Vögel und andre Thiere dargestellt sind. An der grossen Moschee (Dschama oder Dschamuna Musjid)*) überrascht es, dass ihre zwei Kuppeln eine ungewöhnlich spitze Form haben, an abendländische Bauten, etwa an die Kuppel des Doms zu Florenz erinnernd. Vor Allem aber wird die Perl-Moschee (Mootee Musjid) wegen ihrer einfachen und grandiosen Architektur gerühmt; ihren Namen hat sie, weil sie ganz in weissem Marmor gebaut ist, an dem nur der schmale Streifen der goldenen Koraninschrift auf lazurblauem Grunde das sanfte Licht des Steines erhöht. In einiger Entfernung von Agra liegt Futtypore,**) das Versailles der Moghuln, bei einem einfachen Aeussern im

*) Elliot a. a. O. I. 19. Ueber die Geschichte beider Hauptstädte s. Ritter VI. 1126. ff.

**) Elliot I. 15. Ritter VI. 941.

Innern noch reicher geschmückt, als der städtische Palast. Wichtiger und höchst eigenthümlich sind dagegen die Grabmonumente dieser Kaiser des Orients. Sie liegen nach der Gegend des zerstörten Delhi hin, entweder an den Ufern des Yamunastroms, in dessen majestätischen Fluthen ihre Kuppeln sich spiegeln, oder in der Mitte eines grossen Weihers, stets umgeben von ausgedehnten Gartenanlagen, welche dem Besuche des Volks geöffnet und durch zahlreiche Wächter geschützt sind. Eine oder zwei Moscheen sind gewöhnlich damit verbunden, doch ragt das Grabgebäude selbst über sie hervor. Es bildet ein mächtiges Vier- oder Achteck, von Thürmen und Minareten begränzt, mit vier grossen Eingängen, welche durch ihre weiten Bogen zu dem mittlern Raume hinführen, wo auf erhöhter Stelle unter der Kuppel die Särge stehen, mit kostbaren Teppichen bedeckt, von einer Balustrade umschlossen, die mit Mosaik in den edelsten Steinen reich geschmückt ist. Es ist ein eigenthümlicher Zug an diesen oft milden und wohlthätigen, oft grausamen, immer aber gewaltigen Despoten, dass sie ihre Grabstätte mit einer zwar feierlichen und fürstlichen, zugleich aber dem Volke zugänglichen Pracht ausstatteten. Die römischen Imperatoren verhüllten in der nur äusserlich reich geschmückten dichten Mauermasse ihrer Monumente den Aschenkrug, diese kaiserlichen Verehrer des Islam prunken noch im Tode mit jener Freigebigkeit und Wohlthätigkeit, welche der Koran empfiehlt und zu den guten Werken rechnet. Sie wölben die weite Halle über ihrem einsamen Sarge und lassen das Volk durch die anmuthigen Gänge des Gartens und durch die weit geöffneten Pforten von allen Seiten wie zu einer Audienz herbeiströmen; sie versöhnen durch diese Gemeinnützlichkeit für den zwecklosen

Aufwand, der mit der Hinfälligkeit menschlicher Grösse contrastirt.

Etwas abweichend von dieser vorherrschenden Gestalt ist das Monument Kaiser Akbar des Grossen († 1605) zu Secundra bei Agra *). Es besteht aus einem grossen Pyramidalbau von vier Stockwerken, jedes auf allen vier Seiten ganz gleich mit offenen Hallen von Pfeilern und Kielbogen ausgestattet, und an der Ecke mit einem achteckigen Thürmchen geschlossen. Treppen führen zu der Plattform jedes Stockwerks hinauf, die mit einer Balustrade geschlossen und über dem Eckthurm einen offenen, mit einer kleinen Kuppel gekrönten Pavillon hat. In der Mitte jedes Stockwerks und jeder Seite desselben führen lange Gänge zu der in ihrem Durchschnittspunkte gelegenen Grabkammer, in welcher sich ein Sarg befindet. Nur der im untern Stockwerke enthält die Leiche des Fürsten, aber auch auf der Plattform des obersten Stockwerks steht keine grosse Kuppel, sondern nur ein unbedeckter Sarg. Das Gebäude liegt wieder im Innern eines Gartens, der von einem grossen Mauerwall umgeben ist, welcher wie das Hauptgebäude mit offnen Hallen, Eckthürmen und hohen weit geöffneten Portalen geschmückt ist. In rothem Granit gebaut, mit weissem Marmor ausgelegt und mit seinen langen Bogenhallen macht das Gebäude einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Da diese Fürsten ihr Grabmonument schon bei ihrem Leben zu errichten liebten, so ist die ungewöhnliche Form wahrscheinlich ein eigner Gedanke Akbars; die Mehrzahl der senkrecht übereinander aufsteigenden Grabkammern

*) Daniells I. 9. Elliot II. 55. Ritter VI. 1134. Drei englische Regimenter mit Bagage und Artillerie fanden in diesem Grabmale geräumige Winterquartiere.

erinnert an die körperverbergenden Dagops, die Pyramidalform an manche altindische Monumente, und es ist nicht unmöglich, dass der weise Herrscher zweier so verschiedener Völker, die er durch die wohlthätigen Maassregeln seiner Regierung einander zu nähern versucht hatte, den götzendienenden Hindus und den bildlosen Moslems in der Form seines Grabgebäudes angenehm bleiben wollte. Wenigstens war ihm jene andere vorherrschende Form nicht unbekannt, indem schon die Monumente seines Vaters Humayun und des Usurpators Shir Shah*) darin erbaut sind; auch kehrte man sogleich wieder dahin zurück. Das reichste und reizendste von allen diesen Grabmonumenten ist das Tai mahal**) d. i. Wunder der Welt, mit dessen glänzender Ausstattung Akbars Enkel, Schah Dschehan, seiner geliebten und schönen Gemahlin Nur-Dschehan ein Denkmal seiner Liebe und Sehnsucht errichtete. Sie war die Nichte jener in den orientalischen Sagen noch mehr gefeierten Nur-mahal, der nicht minder angebeteten Gemahlin seines Vaters Schah Dschehangir, und wir werden durch dieses Denkmal auf eine andere Eigenthümlichkeit der Regenten dieser Dynastie, auf ihre Zärtlichkeit und Gattentreue aufmerksam gemacht. Es war vielleicht eine Einwirkung persischen oder altindischen Zartsinnes, welche mitten in dem Harem moslemischer Fürsten eine so gesteigerte Verehrung weiblicher Anmuth und Tugend hervorrief.

Noch reicher als Agra wurde dann das neue Delhi oder (wie es nach seinem Erbauer heisst) Schah Dschehan-Abad im 17. Jahrh. geschmückt. Der grosse Palast mit dem berühmten, von den grössten Edelsteinen der Welt

*) Daniells III. 19. Elliot I. 63. II. 5.

**) Daniells I. 18. Elliot I. 21. II. 27. Ritter 1136.

glänzenden Pfauenthrone, die grosse Moschee (ebenfalls Yamuna-Musjid genannt), vierzig andere Gotteshäuser, Gärten, Pavillons, Bäder, öffentliche Anlagen und Paläste der Grossen machten auch diese Stadt bald zu einem Gegenstande der Bewunderung. Im Wesentlichen blieb der Styl derselbe wie unter den frühern Regenten*).

Von den Details dieser Bauten sind wir noch nicht durch ausreichende Zeichnungen unterrichtet, indessen ergeben nicht bloss die Versicherungen der Augenzeugen, sondern auch die Ansichten, dass sie im Ganzen in einem sehr reinen und edeln Style ausgeführt sind. Von den Bauten in Bejapur unterscheiden sie sich hauptsächlich durch einen eleganteren, weniger kräftigen Charakter. Die starken, weit ausladenden Gesimse, die wir an diesen bemerkten, die kriegerischen, Bastionen gleichenden, achteckigen oder runden Eckthürme verschwinden allmälig, die Wände erheben sich höher und einfacher. Aber immerhin bleiben die Formen würdig und klar, die grossen Linien der Architektur bestimmt und ungebrochen, die Eintheilungen ernst und von entschiedener Symmetrie. Zur feststehenden Form wird die grosse, fast bis zur Höhe der Wand geöffnete, von dem breiten Kielbogen bedeckte Thoröffnung in der Mitte der Wand, neben welcher dann auf beiden Seiten die Mauern durch senkrechte Wandstreifen gebrochen, durch horizontale Linien getheilt, und durch Fenster oder Bogen belebt sind.

Abgesehen von den eigenthümlichen Formen der Kuppeln und dem überall durchgeführten Kielbogen haben diese Bauten eine gewisse Verwandtschaft mit dem modern europäischen Style, nicht sowohl in einzelnen Formen, als in der geistigen Richtung, welche bei uns die Verbindung

*) Daniells I. tab. 1 u. 23. Ritter VI. 1129.

der antiken Architektur mit dem vollen Reichthum einer spätern, anders gewöhnten Zeit herbeiführte. Aber sie sind frei von der falschen Anwendung einzelner Theile des Säulenbaues und von dem bloss scheinbaren und äusserlichen Gebrauche eines durch die Construction nicht bedingten Schmuckes; sie nehmen unzweifelhaft auf der Stufenleiter architektonischer Schönheit eine höhere Stelle ein. Es ist nicht undenkbar, dass in diesen späten Jahrhunderten, wo schon portugiesische und bald holländische und englische Niederlassungen an einzelnen Küstenstellen Indiens bestanden, auch ein europäischer Architekt den Weg zu dem reichen und berühmten Hofe der Gross Moghuln gefunden habe; einer Nachricht zufolge soll Schah Dschehan bei der Errichtung des Grabmals seiner Gemahlin aus allen Ländern Künstler berufen, namentlich sich römischer Mosaikarbeiter bedient haben*). Aber bei der frühen Ausbildung, welche dieser Styl schon durch die Patanen erhalten hatte, ist unstreitig die Grundlage desselben ausschliessliches Eigenthum dieser Orientalen. Auch scheint es, dass sie selbst sich ihrer Anlage wohl bewusst waren, da wir in den Denkwürdigkeiten Sultan Babers finden, dass er den Hindus einen Mangel an mechanischem Geschick und an Talent für die Architektur vorwirft**). Indessen kam diese Anlage nur durch die Wechselwirkung ihres verständigen, folgerechten Geistes mit persischen Traditionen und indischer Natur zur vollen Reife.

Diese späte Ausbildung muhamedanischer Architektur in so entlegener Gegend hat zwar in die weitere Entwickelung der Baukunst nicht eingegriffen; es durfte ihr aber die Stelle in der Geschichte nicht versagt werden.

*) Elliot I. S. 23. **) Ritter a. a. O. V. 629.

Drittes Kapitel.

Die Araber in Aegypten und Sicilien.

Aegypten, durch die alttestamentarischen Traditionen, welche der Koran aufgenommen hatte, den Arabern als das Land des Götzendienstes und des Reichthums bekannt, reizte sogleich nach der Eroberung von Syrien ihre Begierde. Amru, Omar's kühner Feldherr, überschritt mit einer kleinen Schaar die Gränze, und das an die matten Farben der Wüste gewöhnte Auge wurde durch die Schwärze der fruchtbaren Erde und das frische Grün der Vegetation erquickt. In der Unzufriedenheit der jacobitischen, von Byzanz aus unterdrückten koptischen Christen fand er einen mächtigen Bundesgenossen und eilte sofort auf die ältere Hauptstadt des Landes, auf Memphis, zu. Nach mühsamer Belagerung stürmte er Babylon, die Citadelle von Memphis, nahm sie für den Nachfolger des Propheten in Besitz, und gründete eine neue Stadt, Fostat, welche später bei der Erbauung von Kairo verlassen, jetzt den Namen von Alt-Kairo führt. Bald war das ganze Land besiegt, und blieb fortan der Herrschaft des Islam unterworfen, anfangs als eine Provinz des grossen Kali-

fenreiches, dann unter selbstständigen Fürsten. Ein so mächtiges Reich, so gesicherte und erfreuliche Zustände wie unter den Patanen und Moghuln in Indien oder auch nur wie in Persien bildeten sich hier nicht; das verödete Land erlangte seine frühere Blüthe nicht wieder, und eine dünne Bevölkerung unwissender und verarmter Christen und räuberischer Araber lebt bis auf unsre Tage unter dem Drucke harter Gewaltherrschaft. Dagegen schien es, als ob der Boden, welcher einst die Stätte der unveränderlichen Satzungen der einheimischen Priesterschaft, später der Sitz christlich theologischer Streitigkeiten gewesen war, einen fanatischen Geist auch unter den Muhamedanern erzeugte. Auch unter ihrer Herrschaft blieb Aegypten eine Schule moslemischer Gelehrsamkeit, aber auch der Schauplatz verderblicher Religionskämpfe und wilder Secten. Im 10. Jahrhundert legten sich die Fürsten des Landes den Titel eines Kalifen bei und benutzten diese Gewalt um neuen religiösen Satzungen vorübergehende Geltung zu verschaffen. Der Geist des Landes blieb nach wie vor ein ernster und fast finsterer und die heitere Ueppigkeit der asiatischen Dynastieen fand hier keine Stelle. Dagegen hatte diese gesteigerte oder angenommene Frömmigkeit die Wirkung, die Stiftung grosser Lehranstalten und prachtvoller Moscheen zu befördern, von denen uns noch Vieles erhalten und seit den letzten Jahrzehnten zugänglich geworden ist.

Die Studien unsrer Reisenden und Künstler sind aber bisher weniger auf die muhamedanischen Monumente des Landes, als auf die, freilich wichtigern, Alterthümer der heidnischen Vorzeit gerichtet gewesen, und selbst da, wo wir schon genauere Zeichnungen erhalten haben, ist die historische Forschung noch nicht bis zu einer zuver-

lässig begründeten genauen Geschichte der arabischen Architektur gediehen*). So viel jedoch sehen wir schon mit Bestimmtheit, dass der Styl, welcher sich hier entwickelte, wenn auch verwandt, doch abweichend von dem der persischen und indischen Bauten ist. Die Kuppeln haben hier mehr die einfache Kugelform beibehalten, sie sind meist unverziert oder nur kürbisartig gestreift. Der Kielbogen und der Hufeisenbogen sind, besonders in ältern Bauten, selten, dagegen kommt, und wie es scheint schon von sehr früher Zeit her, der Spitzbogen häufig vor, zuweilen in einfacher Form wie im Abendlande, gewöhnlicher gedrückt, als blosse Ueberhöhung des Rundbogens. Die Bogen ruhen nicht bloss auf einfachen Pfeilern, sondern auch auf Säulen oder auf gegliederten, an den Ecken mit Halbsäulen verzierten Mauerstücken. Auf diesen Säulen findet sich zuweilen ein Würfel, wie in der byzantinischen Baukunst und ohne Zweifel aus dieser entlehnt. Die Minarets haben manchmal, wie in Persien und Indien, die schlanke kreisrunde Gestalt, doch sind sie auch öfter viereckig mit achteckigem oder rundem Aufsatze. Die Moscheen, wenigstens die ältern, bestehen aus einem offenen Hofe, an welchem die Seite des Hauptheiligthums sich nur durch mehrfache Säulenstellungen vor den andern auszeichnet, und in dessen Mitte das Haus der Ab-

*) Die besten Quellen sind die Déscription de l'Egypte, Etat moderne pl. 20. ff. und Tome XVIII. 2e. partie. Besonders darin Jomard, descr. de la ville de Kairo. Vortrefflicbe Zeichnungen von Ornamenten giebt Hessemer in seinen Heften der „arabischen und altitalienischen Bauverzierungen." Die vollständige Herausgabe der Zeichnungen, welche dieser geistreiche Architekt von seiner Reise in Aegypten mitgebracht, ist ein noch unerfüllter Wunsch. Coste architecture arabe du Kaire, giebt bedeutendes, architektonisches Material, aber ohne die historische Sichtung der Restaurationen, welche die Gebäude in verschiedenen Jahrhunderten erhalten haben.

waschungen, acht- oder viereckig, mit einer Kuppel sich erhebt. Gewöhnlich sind die Säulenhallen des Gebethauses offen, wie die der andern Seiten, manchmal aber durch hölzerne Pforten, ähnlich wie an dem vielsäuligen Raume der altägyptischen Tempel geschlossen.

Kairo oder Musr, der Sitz der fatimidischen Kalifen, im zehnten Jahrhundert gegründet, eine der grössten und bedeutendsten Städte des Orients, enthält auch die wichtigsten Werke der arabischen Architektur in Aegypten. Charakteristisch ist schon das Aeussere der Stadt und die Einrichtung der Wohnhäuser. In den engen und finstern Strassen, in welchen der rege Verkehr des wichtigen Handelsplatzes sich drängt, zeigen sich die Häuser schmucklos und festungsartig; mit starker, eisenbeschlagener Thür, im untern Stockwerk, wenn nicht Kaufläden darin angebracht sind, mit kleinen vergitterten Fenstern, so hoch, dass selbst ein Reitender nicht hineinsehen kann, im obern mit heraustretenden Erkern, welche die Gasse noch mehr beschatten. Auch an diesen Erkern sind die Fenster vorn und an beiden Seiten mit hölzernem Gitterwerk verschlossen, so dass der Luftzug durchdringt, das einfallende Sonnenlicht aber hinlänglich gebrochen wird. Im Innern dagegen zeigt sich der Reichthum und Luxus des Bewohners; der geräumige Hof, mit verschiedenfarbigem Marmor oder andern Steinen in wechselnden Mustern gepflastert, mit einem Springbrunnen versehen, ist von offenen Säulenhallen und von den Thüren, die ins Innere führen, umgeben. Nach dem Hofe zu gehen dann die meisten Fenster der Wohnstuben, wiederum vortretend und mit Holzgittern verschlossen. Gemächlichkeit, Absonderung und Sicherheit sind die wesentlichen Ansprüche, welche die orientalische Sitte an diese Wohnhäuser macht.

Regelmässigkeit ist so wenig gefordert, dass selbst die verschiedenen Zimmer verschiedene Höhe haben und die Fenster ohne Symmetrie wechseln, und zierliche Ornamentirung findet sich nicht in den eigentlich architektonischen Theilen, sondern an den Fussböden des Hofes oder der Gemächer und in dem Gitterwerk der Fenster. Hier hat die Phantasie ein freies Feld und es sind durch Verschlingung grader oder runder Linien sehr zierliche Muster hervorgebracht *).

Unter den öffentlichen Bauwerken haben die frühern einen sehr einfachen Charakter. Das älteste Gebäude der Umgegend ist die Moschee des Amru in Alt-Kairo, welche er schon im Jahre 643, unmittelbar nach der Eroberung, gründete; indessen hat sie manche Herstellung erlitten, so dass ihre ursprüngliche Form nicht völlig gewiss ist. Sie besteht aus einem offenen Hofe mit Säulen, die von antiken Gebäuden genommen sind, und welche auf einem Würfel kreisrunde, jedoch mit einer Spitze überhöhte und unten hufeisenförmig vortretende Bogen tragen. Ob diese Bogenform schon dem Bau des Amru angehört, mag dahin gestellt bleiben, aber jedenfalls deutet sie nicht auf eine sehr späte Zeit, denn wir finden sie an zwei Monumenten mit Inschriften aus dem 9. Jahrh. unsrer Zeitrechnung in enger Verbindung, so dass sie damals schon in Aegypten gebräuchlich war; an dem Nilmesser (Meqyas) auf der Insel Rodah, Alt-Kairo gegenüber, und an der Moschee Ibn Tulun in Kairo

*) Mehrere solche Muster bei Lane, Manners and customs of the modern Egyptians, London 1827. I. S. 13, und vorzüglich bei Hessemer a. a. O. Von den Eigenthümlichkeiten dieser Muster, welche denen der spanischen Arabesken fast ganz gleich sind, wird später die Rede sein.

selbst *). Diese noch immer sehr einfache Moschee besteht aus einem vielseitigen Portikus, mit grader Decke, welche von Pfeilern und Bogen getragen wird; die Hauptseite hat die Tiefe von fünf, jede der drei andern die von drei Pfeilerreihen. Die Pfeiler sind viereckig, haben aber an jeder Ecke eine Halbsäule ohne Basis mit ziemlich plumpen Kapitälen, theils in ausgebauchter Form, theils bloss cylindrisch, nur durch einen Rundstab und durch eine flache Verzierung angedeutet; die Bogen haben wiederum die Form eines einfachen Spitzbogens. Das Ganze gleicht, abgesehen von dem Mangel der Kreuzgewölbe, so ziemlich dem Kreuzgange eines christlichen Klosters. Diese in Kairo nicht ungewöhnliche Gliederung der Pfeiler **) entstand wohl durch die Verbindung der antiken Säule, welche die Araber an den römischen und byzantinischen Bauten fanden, mit dem ihnen wohlbekannten Pfeiler; sie zeigt, dass sie sich hier an einen andern Styl anschlossen als in Persien.

In den spätern Moscheen, wie in den Privatgebäuden, wechseln diese Formen, Säulen und Pfeiler, spitze und runde Bogen, ohne dass die eine derselben die Oberhand gewann. Oft finden sich auch auf den runden Säulenstämmen grade Balken, wenn auch nicht unmittelbar aufliegend, sondern auf einem würfelförmigen oder höhern

*) Nach Wilkinson bei v. Hammer in den Wien. Jahrb. Bd. 81. S. 70. weiset die kufische Inschrift von Ibn Tulun auf das Jahr 879 n. Chr. Geb. (265 d. H.). Die des Nilmessers, eines brunnenartigen Baues führt auf d. J. 821. Descr. de l'Eg. XV. p. 393 und Kugler Handb. S. 407.

**) Girault de Prangey a. a. O. S. 85. S. übrigens Zeichnungen der Moschee in der Descr. de l'Eg. Etat moderne pl. 29—31, und historische Nachrichten über dieselbe tome XVIII. p. 307. ff. Einer Sage zufolge soll ein christlicher Baumeister daran beschäftigt gewesen sein.

Aufsatze oder Mauerstücke*). Nächst der von Tulun sind die Moscheen Dschama-el-Daher (die Blumenmoschee, ausserhalb der Thore, 969 n. Chr. G.) und die Moschee el Hakim (aus dem 11. Jahrh.) die ältesten. Jene zeigt an einem Portal korinthische Säulen ohne Basis, welche einen Spitzbogen tragen; diese dagegen hat wieder viereckige Pfeiler mit Rundbogen**).

Ohne Zweifel fanden abendländische Formen hier mehr Eingang als in Persien und Indien, und dieser Einfluss wurde wahrscheinlich durch die Kreuzzüge noch bedeutender. Ein Beweis dafür ist das jetzt verfallende Gebäude auf der Citadelle von Kairo, welches das Volk den Divan des Joseph nennt und dabei an den alttestamentarischen Sohn des Jakob denkt. Es war aber vielmehr eine Moschee von Sala-heddyn Yussuf, dem berühmten Saladin, im Jahre 1171 gegründet. Ihre Anlage ist eine eigenthümliche, indem der Vorhof nur auf zwei Seiten von Säulen umstellt ist, während die Haupthalle durch vier Reihen, jede von drei Säulen, fast die Gestalt einer fünfschiffigen christlichen Kirche erhält. Die Säulenstämme sind aus einem Stücke rothen Granits, von ungleichen Dimensionen, die Kapitäle in Form der korinthischen, aber mit Blättern in flacher Zeichnung verziert***), die Bogen einfache Spitzbogen. Die Form der Fenster und manche Einzelheiten erinnern an die abendländische Architektur

*) Bei näherer Erforschung der Monumente werden sich noch mehrere andere Gebäude in dem ältern, aus dem Byzantinischen hergeleiteten Styl der arabischen Architektur in Kairo finden. Dies ist wenigstens eine Vermuthung, welche Girault (a. a. O. S. 64. not. 2) aus den Zeichnungen eines französischen Künstlers Merilhat schöpfte.

**) Jomard a. a. O. p. 354. pl. 27.

***) Einige mit Andeutung der Voluten, andre dem altägyptischen Palmblattkapitäl ähnlich.

des zwölften Jahrhunderts, aber die Kuppel ist von Eckwölbungen in jener oben beschriebenen tropfsteinähnlichen Form gestützt, so dass sich arabische und abendländische Elemente mischen.

Die reichste und bedeutendste Moschee von Kairo ist die des Sultan Hassan (Melik-el-Nasry, gegründet 1356, 758 d. Hedsch.) schon frühe im Orient hochberühmt, so dass ein angesehener arabischer Schriftsteller (Magryzy) versichert, kein anderes Gebäude des Islam könne sich diesem an Höhe, Grösse und Schönheit vergleichen. Obgleich an die übliche Form der Moscheen sich anschliessend, macht sie doch einen sehr abweichenden Eindruck. Sie besteht nämlich auch aus einem viereckigen Hofe, aber dieser Hof ist nach Verhältniss bedeutend kleiner als in den ältern Moscheen; auch ist er nicht von Säulenhallen, sondern von festen Mauern umgeben, in welchen sich nur auf jeder Seite eine Art von Saal öffnet, so dass die Gestalt eines Kreuzes entsteht. Die Räume zwischen den Armen dieses Kreuzes und den viereckigen Aussenmauern sind zu kleinern Gemächern verwendet. Im Hintergrunde der bedeutendsten und tiefsten jener Hallen ist die Nische des Gebetes, von einer hohen Kuppel überdeckt. Der Anblick dieses Hofes mit seinem einfach hohen, aber durch Koraninschriften und Ornamente in den glänzendsten Stoffen reich verzierten Wänden macht einen wohlthätigen und feierlichen Eindruck; es liegt etwas darin, was an die Würde altägyptischer Architektur erinnert. Auch das Aeussere ist sehr mächtig und imponirend; und die hohen Wände durch lange senkrechte Einschnitte abgetheilt und mit einem kräftigen Gesimse gekrönt erinnern ebenfalls an Altägyptisches. Ganz ungewöhnlich ist die Form des Portals; es bildet eine schlanke

Nische von gewaltiger Höhe, deren senkrechte Wandpfeiler sich oben zu einem gradlinigen Winkel gegen einander neigen, der nur an seiner Spitze durch eine kreisförmige Gestalt geschlossen ist. Der obere Theil dieser Nische ist wieder mit der stalaktitenartigen Wölbung verziert. Ungeachtet der auffallenden Gestalt des ganzen Portals (es gleicht etwa dem Durchschnitte eines Thurmes mit spitzem Dache und einem Knopfe auf demselben) macht es durch seine schlanke Höhe und den reichen Schmuck eine vortheilhafte Wirkung.

Der Styl dieser und einiger andern Gebäude Kairos hat durch seine Einfachheit etwas Grossartiges, allein diese Einfachheit streift doch auch wieder an Leerheit. Sie geht nicht hervor aus der harmonischen Ausbildung architektonischer Details, sondern eher aus einem Mangel aller bestimmten baulichen Glieder. Zwar herrscht die Bogenform vor, aber sie ist nicht zur Ueberwölbung ganzer, fortlaufender Räume ausgebildet, die flache Decke contrastirt mit diesen niedrigen Gängen in viel höherm Maasse als bei den hohen Schiffen der altchristlichen Kirchen. Auch sieht man nicht selten an der Art wie die Bogen eingefügt sind, dass der Charakter dieser Form nicht verstanden ist, dass man sie nur als eine zufällige Füllung des Wandraums oder als eine auch auf andere Weise etwa durch Kragsteine leicht zu verschaffende Unterstützung der Deckbalken braucht. Bei den ältern, spitzen Bogen tritt dies nicht so deutlich hervor, unverkennbar dagegen da, wo über den Säulen senkrechte Ständer bis zum Deckbalken aufsteigen und nun zwischen denselben ein flacher Bogen eingefügt ist. Der Bogen ist also bloss eine Abwechselung gegen die dürftige Einförmigkeit der nothwendigen Formen. Auch waren diese

arabischen Bauleute selbst mit dem Technischen der Wölbung wenig vertraut. Die Gewölbsteine sowohl bei einfachen Bogen als bei Kuppelwölbungen sind nicht gradlinig, sondern in verschiedenen runden oder gebrochenen Linien geschnitten, so dass immer die Seite des einen der des daran gelegten Steines im entgegengesetzten Sinne entspricht und in denselben hineinpasst*). Diese technische Künstelei ist aber nur ein Beweis der Schwäche und Unerfahrenheit; die Festigkeit wird dadurch keineswegs befördert, im Gegentheil schliessen diese nicht sehr tiefen Einschnitte oft nicht fest aneinander, so dass die Fugen gelockert werden. Die Baumeister selbst waren so wenig ihrer Sache gewiss, dass sie ihre Gewölbe durch Klammern, Holzstücke und Bekleidung mit festem Stucco zu sichern suchten; ganze Wölbungen sind öfter von Holz zusammengesetzt. Vielleicht mag grade dieser Mangel an gründlicher Kenntniss der Wölbung die einzige wahrhaft eigenthümliche Form des arabischen Baues, die Stalaktitenkuppel, hervorgebracht haben. Während die wahre, einfache Wölbung den Charakter des Gediegenen und einer grossen Einheit giebt, erscheint diese Wölbungsart auch äusserlich als ein gefährlich und mühsam zusammengeheftetes Conglomerat, dessen Gestalt dann nebenher wieder der Neigung zum Bunten und Spielenden zusagte.

Die Ornamentik zeigt sich überall von einer günstigen Seite, wo es auf Flächendecoration ankommt; an den Wänden, in den Füllungen der Luftfenster, endlich an den durchbrochenen Zinnen, mit welchen die Mauern gekrönt sind, findet man sehr reiche und geschmackvolle Muster durchgeführt, oft in bunten, leuchtenden und harmonischen Farben, oft in edlem Material; schön genug

*) Jomard in der Descr. de l'Eg. XVIII. p. 361 und 521.

um auch europäischen Meistern zum Vorbilde zu dienen*). Allein überall wo es auf die Bildung plastischer voller Formen ankommt, fühlt man den Mangel des architektonischen Princips; sie gehen sogleich in haltungslose Willkür über. Dies fällt namentlich bei kleinern Monumenten auf; die Grabstätten der ägyptischen Muhamedaner enthalten die abenteuerlichsten Formen in wildester Zusammenstellung, wunderlich contrastirend mit dem Ernst des Ortes und mit der Einfachheit der grössern Gebäude**).

Im Vergleich mit den muhamedanischen Bauten in Persien und selbst mit den zierlichen und reichen in Spanien steht daher der ägyptische Styl auf einer höheren architektonischen Stufe; er hat eine solidere Construction der Mauern, eine regelmässigere Bearbeitung des Steines und ernstere, strengere Formen vor ihr voraus. Allein da ihm eine tiefere Durchführung und organische Ausbildung dieser Formen ganz fehlt, so darf man ihm dennoch eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte nicht anweisen.

Bemerkenswerth ist der Gebrauch des Spitzbogens. Dieser Bogen, welcher später für die Entwickelung der abendländischen Architektur so wichtig wurde, kommt hier, soviel wir wissen, zum ersten Male in wiederholter, herkömmlich gewordener Anwendung vor, und wir können diese ägyptischen Araber mit grosser Wahrscheinlichkeit als die ersten Erfinder dieses Bogens betrachten. Es ist auch, wie wir später sehen werden, nicht unwahrscheinlich, dass er von hier aus durch Vermittelung der sicilianischen Araber im westlichen Europa bekannt ge-

*) S. d. Beispiele bei Hessemer a. a. O.

**) Déscr. de l'Egypte. Etat mod. pl. 20. Unter andern findet man auf dem Begräbnissplatze von Beny Soueff ein Grab, das scheinbar die Nachahmung einer Blume giebt, indem sich auf einem Stiele eine Art Kapsel mit aufgebrochenen Hülsen zeigt.

worden. Allein die Form dieses Bogens ist hier doch nicht völlig dieselbe, wie in den spätern Bauten des Abendlandes, und vor allem ist der Gebrauch und die Bedeutung desselben in beiden Gegenden eine ganz verschiedene. Während er bei den Christen zur Vollendung des ganzen architektonischen Systems führte und ausschliesslich herrschte, bildete er sich hier nicht zur vollen Wölbung aus, hatte auf die andern Glieder des Baues keinen Einfluss, und kam nur, wie zur Abwechselung, neben andern Bogen vor. Er war daher, wie alle Formen der muhamedanischen Architektur, nur eine Decoration, welche hier symmetrisch an grössern Räumen fortgeführt wurde. Als solche ist er wichtig, weil er diesen Zweig der arabischen Architektur charakterisirt, und im Vergleiche mit der weichlichen Kielform der persischen und der schwerfällig vollen Hufeisengestalt der maurisch-spanischen Gebäude ihren ernstern und strengern Geist anzeigt. Hatten aber auch die Araber das Verdienst der ersten Erfindung, so ist dies doch dadurch zu beschränken, dass sie die Vortheile dieser Form in geistiger und technischer Beziehung nicht erkannten.

Die Frage über den Ursprung des **Spitzbogens** ist oft mit der über den Ursprung des Spitzbogenstyls, des Styles, in welchem dieser Bogen das hauptsächlichste und bestimmende Element ausmacht, verwechselt worden, was denn nothwendig eine grosse Verwirrung hervorbrachte. Es ist mir daher wichtig, schon hier wo von der zweiten nicht die Rede sein kann, einige Bemerkungen über die erste anzuschliessen, um beide desto deutlicher zu trennen. Auch diese einfachere Frage muss aber scharf ins Auge gefasst werden. Man muss sich daran erinnern, dass es sich um eine einfache Grundform handelt, die wenn auch

künstlicher und später in architektonische Anwendung gekommen, wie andre Grundformen, wie Viereck, Dreieck u. dgl. dennoch mit denselben in einer Reihe steht. Auch der Spitzbogen ist eine geometrische Form wie diese, wie sie von Ewigkeit her. Nur seine Anwendung auf die Baukunst verdient daher den Namen einer Erfindung; diese aber kann eine sehr verschiedene sein, verschieden in technischer wie in ästhetischer Beziehung. In dieser letzten Hinsicht besonders hat jede Form nur so weit Bedeutung und eigentlich Existenz, als sie Ausdruck eines Gefühls ist, und dies wird sie nur durch die Verbindung mit den andern Theilen desselben Werks. Nur in dieser Verbindung und für sie wird sie auch von dem unbefangenen Beschauer wahrgenommen, sie existirt nicht ohne dieselbe. Sie davon trennen ist das Werk einer späten und falschen Abstraction. Jede Anwendung derselben Form in neuen Verhältnissen ist also eine neue Erfindung und man muss sich hüten aus einer Aehnlichkeit vereinzelter Formen auf eine unmittelbare Ueberlieferung zu schliessen. Auch in technischer Beziehung gilt fast dasselbe; denn auch da kommt es ganz auf den Gebrauch an, der von irgend einer Form oder Eigenschaft der Dinge gemacht wird. Es führt daher auf eine Absurdität, wenn man jede spitze Gestalt, die irgendwo vorkommt, schon als einen Vorboten des Spitzbogens behandelt. Die pyramidalischen uneigentlichen Wölbungen im alten Aegypten, in den griechischen Schatzhäusern, in den Nuraghen von Sardinien, die giebelförmigen aus gegeneinander gestützten Blöcken gebildeten Gänge in den cyklopischen Mauern von Tirynth und Mycenae, ähnliche Formen in den Grottentempeln Indiens und selbst in Mexico *), haben daher

*) Auch in Antiphellus fand Texier (Déscr. de l'Asie minore,

weder in technischer noch in ästhetischer Hinsicht irgend einen Zusammenhang mit dem Spitzbogen. In jener nicht, weil die Kenntniss des Steinschnitts ganz andere Rücksichten hineinbrachte, in ästhetischer nicht, weil sie in ihrer Verbindung ganz andern Eindruck geben. Die technische Erfindung des Spitzbogens kann nun sehr leicht zufällig entstehen, wenn man bei der Kenntniss des Steinschnittes ein Gewölbe herzustellen hat, dessen Scheitel höher oder niedriger liegen soll, als die Hälfte seiner Grundlinie. Daher erklärt es sich, wenn man an einzelnen römischen Bauten, in dunkeln Hallen, an gewissen Stellen von Wasserleitungen, an Gräbern wirkliche Spitzbogen vorfindet*). Sie existirten technisch, aber nicht ästhetisch, körperlich, aber ohne Seele und Namen. Es folgt hieraus auch, dass die technische Erfindung sich leicht öfter wiederholen kann, und es mag dahingestellt bleiben, ob die Araber sie selbst gemacht, oder von römischen Meistern oder Beispielen entlehnt haben. Aber in ästhetischer Beziehung waren sie (wenn nicht erwiesen werden sollte, dass die sassanidischen Baumeister in Persien ihnen darin vorausgegangen) die ersten Erfinder, nur wie gesagt in einem beschränkten Sinne, und ohne dass man Ursache hat, dieser ihrer Erfindung grosse Bedeutung beizulegen**).

pl. 195) ein Grabmonument aus einem Steine mit völlig spitzbogiger Form. S. übrigens Hittorf und Zanth, Arch. mod. de la Sicile in der Einleitung.

*) Vergl. mehrere Beispiele bei Hittorf und Zanth a. a. O. Auch die Spitzbogen an dem Begräbnisshofe zu Saffreh in der Cyrenaica, abgebildet in dem Reisewerke von Pacho, gehören dahin.

**) Andrer Meinung sind Manche, welche auf die Architektur der ägyptischen Araber grosses Gewicht legen, z. B. Mertens in den geistreichen, aber oft höchst gewagten Ansichten, die er in seinem Aufsatze über: Paris, baugeschichtlich im Mittelalter (Wiener Bauzeitung 1843. S. 159) niedergelegt hat. Er nennt darin Cairo als

Afrika und Sicilien.

Bald nach der Eroberung von Aegypten drangen die arabischen Heere auch in die westlichen Theile der römischen Besitzungen in Afrika vor. Sie besiegten nicht bloss die Statthalter und Heere der byzantinischen Kaiser, sondern auch in längerem und verderblichem Kampfe die Ureinwohner des Landes, die mauretanischen Stämme, welche von den Römern zurückgedrängt aber nicht überwunden aus ihren Gebirgsthälern herabkamen. Ein Vernichtungskrieg begann, welcher mit der Verödung des Landes und mit dem gänzlichen Verschwinden der Eingebornen oder ihrer Aufnahme in die Reihen des siegreichen Volkes endigte, und den Nachkommen, den maurischen Arabern, den wilden und unstäten Zug zurückliess, welcher ihnen noch jetzt geblieben ist *). Diese entfernten Gegenden konnten nicht lange im Gehorsam der Kalifen des Orients bleiben, bald erhoben sich selbstständige Dynastieen, welche das Land in mehrere verschiedene Reiche theilten. Die wichtigste Stadt dieser Gegenden war Kairovan, im Innern des Landes unfern Tunis, eine Gründung der Araber, noch jetzt, obgleich minder bedeutend und der spätern Residenz Tunis nachstehend, im Besitze einer als reich und prachtvoll berühmten Moschee, die vor allen andern der Barbarei heilig gehalten wird, in welche aber unsre Reisenden noch nicht

einen der acht Localpunkte, in welchen er die gesammte Baugeschichte concentriren zu können meint. Indessen ist auch er mit allen stimmfähigen Schriftstellern der jetzigen Zeit darin einverstanden, dass die germanische Architektur jedenfalls eine neue Schöpfung enthalte und nicht (wie man wohl früher gethan) gradezu als eine Ableitung der arabischen angesehen werden könne. Vergl. besonders Hittorf a. a. O.

*) Nur in den Gebirgen des Atlas haben sich in den Berbern oder Kabylen noch Abkömmlinge jener alten Stämme erhalten.

Zutritt erlangt haben*). Die Baukunst dieser Gegenden wird uns indessen nicht beschäftigen; sie scheint noch weniger selbstständig ausgebildet als in den andern Reichen der Araber und nur ein Reflex der muhamedanischen Architektur in Aegypten und Spanien zu sein.

Von diesen maurischen Gegenden aus begannen schon frühe die Angriffe der Araber auf das westliche Europa, zuerst die auf Spanien, von deren Folgen wir nachher ausführlicher zu sprechen haben, dann die auf Sicilien. Auf dieser Insel landete ein Feldherr des Emirs von Kairovan schon in der ersten Hälfte des neunten Jahrh. (820); von der Unzufriedenheit des Volks mit der Tyrannei byzantinischer Statthalter begünstigt, unterwarf er sich bald Palermo, welches fortan die Residenz des Wali oder Befehlshabers der Colonie wurde. Nach fünfzigjährigem Kampfe (878) fiel auch Syrakus, der letzte Punkt, an welchem sich die Griechen noch gehalten, und die ganze Insel war nun eine arabische Provinz. Unter der Verwaltung fast selbstständiger Emire erholte sich zwar das Land von der Verödung, die eine Folge des langen Kampfes gewesen war, nicht völlig; aber es erlangte doch eine Blüthe, wie wir sie in arabischen Reichen gewohnt sind, und Palermo war schon im Anfange des zehnten Jahrhunderts eine so reiche und üppige Stadt, wie es damals in Italien wohl kaum eine zweite gab. Um sich der Botmässigkeit der Beherrscher von Kairovan zu entziehen, schlossen sich die Statthalter von Sicilien mehr und mehr an die Kalifen von Kairo an, und erkannten diese endlich (978) als ihre Gebieter; eine Verbindung, welche nicht ohne inneren Einfluss blieb. Gegen das

*) Girault de Prangey a. a. O. S. 63. Sie ist von Akbah im siebenten Jahrh. gegründet, aber im zehnten erweitert und verchönert.

Ende des zehnten Jahrhunderts (unter dem Emir Abul Kasem † 995) erlangte die Insel den Höhepunkt ihres Glanzes unter der Herrschaft des Halbmondes, wurde aber bald darauf der Schauplatz einheimischer Kämpfe. Einer der streitenden Prätendenten wandte sich an den byzantinischen Befehlshaber von Apulien, welcher mit Hülfe der tapfern normannischen Ritter, die sich in diesen Gegenden gesammelt hatten, vorübergehende Vortheile erkämpfte (1039). Bald darauf fühlten sich diese kühnen Abenteurer stark genug, für eigne Rechnung zu erobern, und nachdem der glücklichste unter ihnen, Robert Guiscard, sein Reich in Neapel begründet hatte, erneuerte sein jüngerer Bruder, Graf Roger, den Kampf gegen die sicilischen Araber mit geringen Mitteln aber mit grosser Tapferkeit und Beharrlichkeit und mit so günstigem Erfolge, dass er nach kaum dreissig Jahren (1090) unbeschränkter Herrscher der reichen Insel war. Die Ueberreste christlicher Gesinnung im Volke hatten seinen Sieg befördert, aber so überwiegend war das arabische Element in der Mehrzahl, dass die normannischen Fürsten nur durch kluges Anschliessen an dasselbe ihre Herrschaft sichern konnten. Sie begünstigten die vorgefundene moslemische Kunst und Wissenschaft, ihre Verordnungen wurden in beiden Sprachen, lateinisch und arabisch, bekannt gemacht, und noch in ihren Palästen duldeten sie Inschriften in den Zügen der vormaligen Beherrscher des Landes. Durch diese heilsame und milde Politik entstand eine Mischung arabischer und christlicher Elemente, welche wie den Sitten, so auch den Bauten der normannischen Eroberer ein eigenthümliches Gepräge giebt, das wir jedoch erst später ins Auge fassen werden, um uns jetzt mit den sicilianischen Bauwerken, welche rein arabischen Ursprungs sind, zu beschäftigen.

In den langen und wilden Kämpfen, welche der Eroberung vorhergingen, waren ohne Zweifel die meisten Prachtbauten der arabischen Emire zerstört; Roger selbst spricht in einem seiner Diplome von den weiten und zerstreuten Ruinen der Schlösser, der Städte, und der prachtvollen, mit wunderbarer Kunst erbauten Paläste, welche dem Luxus der Saracenen gedient hätten *). Glücklicherweise sind aber wenigstens zwei nicht unwichtige Gebäude erhalten, an welchen wir den Styl dieser Araber mit Sicherheit kennen lernen, die Paläste Zisa und Cuba, beide in der Nachbarschaft von Palermo. Auch bei diesen Bauten fehlt es uns zwar an urkundlichen Nachrichten über ihren Ursprung, aber die alterthümlichen Buchstaben der arabischen Inschriften und die architektonische Verschiedenheit mancher normännischen Zusätze in Vergleich mit den Haupttheilen der Gebäude lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass diese schon vor der Eroberung bestanden haben **), und machen es wahrscheinlich, dass sie in der Zeit der höchsten Blüthe von Palermo, im 10. Jahrhundert, errichtet sind.

Das bedeutendste beider Monumente ist die Zisa, ein Lustschloss in der Mitte eines weiten Gartens, etwa

*) Girault de Prangey a. a. O. pag. 94. nach Pirri Sicilia sacra I. 695. — — „palatiorum suorum studio mirabili compositorum, — „Saracenorum, quorum usibus superfluis haec deserviebant."

**) Dass Romualdo Salernitano, († 1181) zwar unter dem Namen Lisa, aber mit deutlicher Beschreibung der Zisa, von einem Palaste spricht, den Wilhelm II. bei Palermo errichten liess, kann kein Bedenken erwecken, da die Herstellung des verlassenen, saracenischen Palastes von dem bischöflichen Chronikschreiber sehr leicht mit einem Neubau verwechselt werden konnte. Vergl. übrigens Girault a. a. O. S. 78 note, und über beide Schlösser im Allgem. H. Gally Knight Saracenic and Norman remains in Sicily, so wie Hittorf et Zanth, Archit. moderne de la Sicile, Paris 1836.

eine Meile südlich von der Stadt. Der Grundriss ist der eines Vierecks von bedeutend grösserer Breite als Tiefe, auf welchem in der Mitte der schmalen Seiten kleine viereckige Pavillons vortreten. Das Aeussere bildet eine grosse imposante Masse mit einfachen Abtheilungen; die hohe Mauer, in Werkstücken sorgfältig aufgeführt, ist ringsumher durch horizontale Gesimse in drei Stockwerke abgetheilt, von denen die beiden obern mit Arcaden und wirklichen oder falschen Fenstern versehen sind. Im Innern gelangt man durch eine Vorhalle sogleich in den prachtvollen Empfangssaal, welcher von mässiger Grösse aber bedeutender Höhe mit Nischen, mit einem Springbrunnen in einer derselben, und an den Wänden mit bunten, glasirten Ziegeln und Marmorstücken geziert ist. Ueber der Wölbung dieses Saals befand sich sonst ein offener Hof, durch welchen die niedrigen Frauengemächer des zweiten und die hohen Säle des obersten Stockwerks ihre Beleuchtung und vielleicht auch die Aussicht auf die Spiele und Festlichkeiten in dem untern Raume erhielten *).

Die Cuba, nur eine halbe Meile von der Zisa gelegen, ist in ähnlichen Verhältnissen, zwar bedeutend kleiner, aber noch regelmässiger und zierlicher gebaut. Im Aeussern nämlich sind die Mauern wiederum wie dort von regelmässigen Quadern errichtet, aber nicht in Stockwerke abgetheilt, sondern ringsumher mit durchlaufenden Arcaden, von etwa vierzig Fuss Höhe verziert. Diese Arcaden aus einfachen, sich wiederholenden Gliederungen bestehend, haben in ihrer Mitte mehrere kleine, meistens falsche Fenster, welche drei Stockwerke andeuten. Im

*) Jetzt ist dieser hochgelegene Hof wie das ganze Gebäude mit einem flachen Dache gedeckt und jene Gemächer werden durch eingebrochene Fenster erhellet.

Innern gelangt man wieder durch einen länglichen Vorsaal in eine hohe, ursprünglich mit einer Kuppel*) gedeckte Halle, welche in der Mitte des Gebäudes liegend, ein Viereck mit drei Vertiefungen bildet, und prachtvoll geschmückt ist. Dieser Saal ist der wesentlichste Theil des Gebäudes, an den sich nur einige kleine Gemächer anschliessen; das Ganze war daher gewiss nicht zur Bewohnung bestimmt, sondern diente nur zu Festlichkeiten. Es war von mehrern Pavillons umgeben, von denen nur noch einer erhalten ist; er ist vierseitig, ganz offen, mit hohen Spitzbogen auf jeder Seite, oben von einer Kuppel gedeckt, und enthielt einen Springbrunnen. Wir befinden uns daher deutlichst auf dem Schauplatze reicher Gartenfeste mit allem orientalischen Luxus.

Diese Gebäude, die einzigen, welche uns über die Kunst der Araber in Sicilien Auskunft geben, stehen (wie wir weiterhin uns überzeugen werden) den maurischen Bauten von Spanien nicht so nahe, wie denen von Kairo. Sie haben die solidere Bearbeitung des Materials, die langen Abtheilungen der einfachen hohen Mauer mit diesen gemein. Noch mehr deutet der Spitzbogen darauf hin, der in der Zisa noch nicht völlig entwickelt, mehr in einer leichten Ueberhöhung des Rundbogens, in der Cuba dagegen zwar aus zwei Kreisstücken gebildet ist, aber doch in der eigenthümlichen, von der abendländischen abweichenden Construction, welche sich auch in Aegypten findet. Dennoch erinnern diese langen, regelmässigen Spitzbogen an manche Gebäude des christlichen

*) Cuba heisst Kuppel und die vorhandenen Ueberreste der Eckwölbung gestatten wohl eine solche anzunehmen. Nach der Form des Spitzbogens, so wie nach der der Schriftzüge hält man die Cuba für etwas jünger als die Zisa. Girault a. a. O. p. 90.

Abendlandes, wenigstens ihrem Charakter nach, ohne bestimmte Aehnlichkeit. Eine Einwirkung christlicher Meister ist keineswegs anzunehmen, die Italiener dieser Zeit standen ohne Zweifel hinter den Arabern zurück, und den Byzantinern ist der Spitzbogen immer fremd geblieben. Dagegen scheint es, dass diese Aehnlichkeit des architektonischen Styls mit einem abendländischen Charakterzuge zusammenhing, der sich auch hier wie in Spanien bei diesen westlichen Saracenen ausbildete.

Viertes Kapitel.

Die spanischen Araber und die Türken.

Wir wenden uns jetzt zu dem Lande, in welchem die Araber in die nächste und engste Berührung mit den Christen kamen, wo ihre Cultur mehr als in irgend einer andern Gegend neben den allgemeinen Elementen muhamedanischen Geistes einen Zug europäischer Bestimmtheit annahm, in welchem uns auch bessere und zuverlässigere historische Nachrichten über die Ausbildung ihrer Architektur geboten werden *).

Seit dem Jahre 710 n. Chr. G. begannen die Befehls-

*) Ueber die maurischen Bauten von Spanien sind wir mit sehr guten Nachrichten und Abbildungen versehen, namentlich im Alex. de Laborde Voyage pittoresque et historique de l'Espagne; Paris 1812 fol. Tom. II., und in drei Werken von Girault de Prangey, von denen der Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie, Paris 1841. gr. 8. sehr gute historische Bemerkungen und Zeichnungen der Details, der Atlas, Monuments Arabes et Moresques de Cordove, Seville et Grenade (1836 bis 1839) vortreffliche Ansichten, und endlich die Hefte: Choix d'ornements Moresques de l'Alhambra sehr sorgfältige Zeichnungen der Arabesken enthalten. Kleinere Ansichten in den verbreiteten Bändchen von Jennings Landscape Annual, London b. Asher, 1836 ff.

haber des nördlichen Afrikas ihre Eroberungszüge gegen die benachbarte, durch alten Reichthum begehrenswerthe Halbinsel; schon im folgenden Jahre entschied die Schlacht von Guadelete das Schicksal der westgothischen Könige, welche bis dahin herrschten, und bald war der grösste Theil des Landes eingenommen und von arabischen Befehlshabern unter der anerkannten Oberherrschaft des Kalifen regiert. Nach wenigen Decennien wurde das ganze weite Reich der Araber durch die Unruhen bewegt, welche den Untergang der Kalifen aus dem Hause Moaviah und die Erhebung der Abbassiden zu Beherrschern der Gläubigen zur Folge hatten. Auch die westlichen Länder wurden dadurch aufgeregt, und in der Verwirrung des Moments gelang es hier dem letzten, der allgemeinen Vertilgung entgangenen Abkömmlinge des gestürzten Hauses, dem jungen Abd-el-Rahman, Anerkennung zu finden und ein bleibendes, unabhängiges Reich in Spanien zu gründen (755). Nach dreissigjähriger, glücklicher und kluger Regierung konnte er daran denken, seine Residenz Cordova eines mächtigen Fürsten würdig zu schmücken. Er beschloss die Errichtung einer grossen Moschee (786), welche, wie er seinen Baumeistern vorschrieb, ähnlich der von Damascus, grösser und prächtiger als die von den Feinden seines Hauses, den Abbassiden, neu erbaute zu Bagdad, vergleichbar dem berühmten Heiligthume zu Jerusalem sein sollte. Indessen waren dies nur allgemeine Hinweisungen, eine genaue Nachahmung dieser höchst verschiedenen Gebäude lag keinesweges in seinem Plane. Bald nach seiner Ankunft in Spanien war der empfängliche Fürst bei dem Anblicke der grandiosen Bauten der Römer auf der Halbinsel, besonders der zu Merida, von Bewunderung ergriffen, er konnte nicht umhin mit diesen

zu wetteifern, und die Eile des Baues, die Unerfahrenheit seiner arabischen und die Gewohnheit der einheimischen Arbeiter machte es rathsam, sich aus den Fundgruben römischer Bauwerke fertige Materialien anzueignen, und bei der Ergänzung des Bedarfs diesen Vorbildern zu folgen. Aus seinem ganzen Gebiete, von Kairovan bis Narbonne, und vielleicht auch durch die Gefälligkeit der byzantinischen Kaiser aus entferntern Gegenden, wurden antike Säulen herbeigeschafft, und an den Kapitälen, wenn man nicht auch solche vorfand, die Form der korinthischen oder römischen nachgeahmt. Unter seinem Sohne Hescham war das grosse Werk vollendet. Später unter der vormundschaftlichen Regierung El Mansur's für den jungen Kalifen Hescham II. (976—1001) wurde, weil dieser erste Bau für die Bevölkerung der Residenz und den Zufluss der Gläubigen nicht mehr zu genügen schien, eine Vergrösserung beschlossen. Weitere Verschönerungen und Ausschmückungen des Heiligthums kamen durch andre maurische Fürsten hinzu, aber schon im J. 1146 wurde die Stadt wieder von den Christen erobert und blieb fortan in ihrem Besitze. Nunmehr zum christlichen Dome geweiht wurde die vormalige Moschee durch die Einrichtung eines Chores verändert, und noch später im sechszehnten Jahrhundert unter Karl V., da die allzuweiten Räume den christlichen Gewohnheiten zu wenig entsprachen, durch Fortnahme einzelner Säulen und Einfügung von Wänden in der Mitte des grossen arabischen Tempels eine eigene Kirche errichtet, welche, da ihr Altar nach christlichem Gebrauche in Osten liegt, sich in der Breitenrichtung der Moschee erstreckt. In diesem Zustande ist das Gebäude noch jetzt erhalten und giebt uns, da diese Veränderungen meistens sehr kennbar

sind, eine genügende Auskunft über seine bauliche Geschichte.

Das Gebäude Abderahmans schliesst sich in seinem Plane an die herkömmlichen Abtheilungen der Moschee an, indem die grosse Umfangsmauer auch einen Vorhof einfasst, der von drei Seiten von Säulenhallen umgeben ist und auf der vierten in das bedeckte Heiligthum führt. Die Anordnung dieses letzten ist indessen sehr eigenthümlich und scheint nicht ohne eine Erinnerung an christliche Basiliken entstanden. Es wird nämlich in der Richtung von Norden nach Süden durch zehn Säulenreihen in elf Schiffe getheilt*), von denen das mittlere breiter ist und so die Linie andeutete, welche zu der Halle des Gebetes führte, und in welcher auch das Hauptportal sowohl des Vorhofes als der Moschee selbst lagen. Die Erweiterung Almanzors liess diesen ältern Bau unverändert, indem sie nur auf der östlichen Seite acht neue Schiffe, und einen entsprechenden Theil des Vorhofes hinzufügte, und dadurch freilich die Symmetrie des innern Raums zu beiden Seiten des Hauptschiffes zerstörte, übrigens aber sich ganz dem Style des ursprünglichen

*) Kugler Handb. S. 403 nimmt ursprünglich nur sieben Säulenschiffe an, welchen die vier andern in der nächsten Zeit bis gegen die Mitte des 9. Jahrhunderts, die letzten acht Schiffe im Anfange des 11. Jahrh. hinzugefügt seien. Die historische Notiz, auf welche sich diese mit dem Plane schwer zu vereinigende Annahme stützt, ist mir unbekannt. Eher ist es denkbar, dass der Bau Abderahmans nicht die volle Tiefe hatte, sondern nur bis zu der Kanzel des Imam ging, wie dies die Pfeilerreihe, welche hier durchläuft, anzudeuten scheint, so dass dann ursprünglich nur 19 Querschiffe statt der spätern 33 vorhanden gewesen wären. S. den Grundriss bei A. de Laborde. Die Inschrift, welche in dem Werke von de Laborde nach einer spanischen Quelle beigebracht ist, scheint darauf hinzudeuten, dass nicht bloss das Sanctuar, sondern dieser ganze Theil der Moschee von dem Kalifen Hakem herrührte.

Gebäudes anschloss. Die neunzehn Schiffe in der Längenrichtung, aus welchen dieser dergestalt erweiterte Bau bestand, sind von solcher Tiefe, dass ihre Säulen im Sinne der Breite (von Osten nach Westen) dreiunddreissig kleinere Schiffe bilden. Keines dieser Schiffe ragte aber wie in christlichen Kirchen durch seine Höhe über die andern empor, sondern der ganze weite Raum war (einzelne kleine an ausgezeichneten Stellen angebrachte Kuppeln abgerechnet) von gleicher Höhe. Die Säulen stehen dabei so nahe an einander, dass die Schiffe in der Längenrichtung nur eine Breite von vierzehn Fuss haben. Diese Säulen selbst sind von Granit, Porphyr, Jaspis und Marmor, theils kannelirt, theils glatt, meistens von gleichem Durchmesser, ohne Basis, mit verschiedenen Kapitälen korinthischer Art, die aber häufig nur rohe, unvollendete Arbeit zeigen. Auf den Kapitälen erhebt sich ein schmaler, länglich viereckiger Mauerpfeiler, der bis zu den Deckbalken hinaufgeht, und welcher in der Längenrichtung mit den Pfeilern über den benachbarten Säulen durch zwei frei über einander gewölbte Bogen verbunden ist. Der erste dieser Bogen ist an seiner Wurzel eingezogen, und bildet also eine Hufeisenform, der andere steigt von einem kleinen Gesimse in einfacher Ründung auf. Diese senkrechten Stützen tragen dann die Haupt- oder Querbalken. Da die verbindenden Bogen nur in der Längenrichtung gezogen sind, so gehen die Schiffe in diesem Sinne immer unter der graden Decke und zwischen der fortlaufenden Mauerverbindung von Stützen und Bogen hindurch, während die Querschiffe keine solche fortlaufende Begränzung oberhalb der Säulen haben, sondern die Bogen jener Längenreihe durchschneiden. Der Vergleich mit den Schiffen unsrer christlichen Kirchen ist daher bei

diesen Durchgängen noch weniger als bei jenen begründet, man legt ihnen nur deshalb diesen Namen bei, weil die Seitenthüren in sie hineinführen, weil sie nicht viel schmaler sind, wie die Schiffe in der Längenrichtung, und weil endlich bei diesen vielfach sich durchkreuzenden Säulenreihen die eine nicht weniger bedeutend erscheint wie die andere.

Die ursprüngliche Bedeckung des Innern ist nicht mehr erhalten, man hat sie im Jahre 1715 aus Besorgniss des Einsturzes durch ein leichtes Tonnengewölbe ersetzt. Aus der Beschreibung eines Schriftstellers und aus manchen Ueberresten kann man sie indessen ergänzen. Sie bestand in den freien Deck- und Querbalken, durch welche man auf den offenliegenden Dachstuhl hindurchblickte. Ueber jedem der neunzehn Schiffe*) war nämlich eine besondere Bedachung mit schrägen Balkenrüstungen angebracht; zwischen diesen Dächern lagen grosse bleierne Abzugrinnen, und äusserlich waren die Dächer mit Blei gedeckt, die Zwischenräume zwischen den Dachschrägen aber durch grosse bleierne Blätter verziert. Alles Balkenwerk des Daches war von wohlriechendem Lerchenholze, und diente so mit reicher Verzierung in Gold und Farben zum Schmuck des Innern, in welchem übrigens ausser dem kostbaren Stoffe der Säulenstämme und Kapitäle keine weitern Ornamente, namentlich weder Sculpturen noch Inschriften angebracht waren. Nur die heiligsten Stellen, von welchen weiter unten zu sprechen ist, machen durch reichern Schmuck eine Ausnahme.

*) Girault de Prangey p. 42. Es bleibt nach der Schilderung des Morales (v. J. 1572), welche er anführt, zweifelhaft, ob die Dächer in der Längen- oder in der Breitenrichtung liefen; die Zahl der Schiffe, welche Morales ausdrücklich angiebt, scheint für die Längenrichtung zu entscheiden.

Die Aussenmauern, wegen der Ungleichheit des Bodens theilweise auf einem Unterbau ruhend, sind von verschiedener Dicke und theils von Steinen oder Ziegeln, theils aus einer Mischung von Erde, Steinen und Kalk errichtet *). Sie werden von thurmartigen Strebepfeilern verstärkt und sind mit Zinnen gekrönt, welche das Dach verdecken. An der Südseite entsprechen die Strebepfeiler der Zahl der Säulenreihen, so dass sie offenbar als Widerlage der Bogen dienen sollten; in Osten und Westen sind nur zehn Strebepfeiler in bei weitem grösserer Entfernung von einander, zwischen welchen dann die Thüren und die Luftfenster angebracht sind. Die Thüren sind von einfach viereckiger Form mit Marmorpfosten, über ihnen ein Hufeisenbogen. Die Fenster haben Säulen an den Seiten, sind mit Steinen von durchbrochener Arbeit gefüllt und ebenfalls mit Hufeisenbogen gedeckt. Alle diese Bogen sind mit keilförmigen, dem Radius entsprechenden, Sculpturen verziert. Der Schmuck eines Frieses mit Koraninschriften, welcher in den spätern Moscheen so gewöhnlich ist, fehlt hier noch, aber ungeachtet der mässigen Höhe macht das Aeussere durch seine langen, einfachen Linien und durch den Ausdruck von Solidität noch immer eine bedeutende Wirkung.

Höchst wunderbar dagegen ist der Anblick des Innern. Man denke sich diesen unermesslichen Wald von Säulen **) in ihren sich durchschneidenden Reihen, die

*) Dieses schwache Material wurde von den Arabern oft angewendet und ist noch jetzt in Spanien unter dem Namen: Tapia bekannt. Girault, Essai.

**) Die Zahl ist nicht ganz festgestellt, weil einzelne Säulen an vielen Stellen fehlen und durch andre Constructionen ersetzt sind. Die arabischen Schriftsteller geben sie bis auf 1400, die neuern gewöhnlich auf 850 an. Eine gute Abbildung des Innern findet sich auch in Chapuy's Moyen age pittoresque n. 115.

freien Bogen doppelt übereinander, dann die dunkelglänzenden Balken des Dachstuhls, dies Alles aber mit wechselnden durchsichtigen und undurchsichtigen Theilen bei der unverhältnissmässig geringen Höhe von etwa vierunddreissig Fuss und in der schwachen Beleuchtung, die in den vordern Theilen nur durch die offenen Thüren und durch die Steinarbeit der Luftfenster, an den südlichen heiligen Orten aber unterhalb der Kuppeln etwas stärker hineindrang, und die entfernten Stellen ungleich und matt durchschien. Diese ganze Anordnung versinnlicht auf eine sehr derbe Weise den bildlosen Cultus des Islam, in welchem das Auge keine Befriedigung erlangen sondern nur das Ohr auf die Stimme des Imam lauschen und die innere Sammlung des Gemüthes zu dem vorgeschriebenen Gebete nicht erschwert werden sollte. Aber dennoch ist schon der Anfang zu jener phantastischen Richtung, zu dem Wohlgefallen an scharfen Contrasten und überraschender Entwickelung der Formen gemacht; in den wunderlichen Bogen, welche sich übereinander frei erheben und in dem Gold- und Farbenglanze der Decke, welcher hindurchschimmert. Sehr merklich musste dieses phantastische Element hervortreten, wenn die Gläubigen sich nach Sonnenuntergang und vor Tagesanbruch zu den bestimmten Stunden des Gebetes einfanden und nun viele tausend Lampen ein glänzendes Licht auf die wechselnden Bogen und die funkelnde Decke ausstrahlen liessen*).

Reicher geschmückt als die andern Schiffe ist das, welches vom Haupteingange zu der Halle des Gebetes

*) Die Sorge für die helle Beleuchtung war ein Gegenstand, an welchem die Nachfolger des Erbauers ihre Freigebigkeit übten, die Zahl der Lampen wird auf sieben- bis zehntausend angegeben, und Almanzor, der Erweiterer der Moschee, fügte noch eine Stiftung für eine beträchtliche Zahl von Wachskerzen hinzu.

führte. Hier sind nämlich an den Wandpfeilern über den Kapitälen Pilaster von weissem Marmor angebracht, an ihrem Stamme mit einer Zeichnung von Rauten, Zickzack und senkrechten Gliederungen verziert und mit flachen Kapitälen gekrönt. Die Bogen bestehen auch hier wie in den andern Theilen des Gebäudes aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen, sind aber bunter verziert. Der höchste Reichthum entwickelt sich endlich in der Kiblah, deren Ausschmückung zufolge einer erhaltenen Inschrift von dem Kalifen Hakem im Jahre 965 vollendet wurde. Hier betritt man zunächst eine Vorhalle, mit einer halbkugelförmigen Kuppel, welche in ihren Ecken auf einer Verbindung von kleinen Kreisbogen ruht. Die südliche Wand dieser Vorhalle ist besonders reich geschmückt und leuchtet von Mosaikarbeiten, Marmorstücken und vergoldeten Säulen. In der Mitte dieser Wand führt eine Thüre, an welcher vier Säulen von kostbarem Marmor den Hufeisenbogen tragen, in das innerste Heiligthum, wo der Koran aufbewahrt wurde; dies ist klein, von achteckiger Form und mit einer muschelförmigen Kuppel aus einem Steinblock von etwa 17 Fuss im Durchmesser bedeckt. Seitwärts zur Rechten und Linken jener Vorhalle befinden sich zwei andere Kapellen, minder glänzend wie jene verziert, aber dennoch von grosser Eleganz.

In diesen reicher ausgeschmückten Theilen erkennen wir schon die Spuren eines andern Geschmacks, als der war, welcher bei der Gründung der Moschee durch Abdelrahman herrschte. Bei dieser schloss man sich sichtbar an das Vorbild römischer Bauten an, und wich nur da ab, wo es die Unbekanntschaft der arabischen Meister mit den Regeln einer soliden Construction oder die veränderten Bedürfnisse mit sich brachten. Nur an solchen

Theilen trat die noch unentwickelte Richtung der Araber einigermassen hervor. Für die Ausstattung der äussern Mauern mit Strebepfeilern hatte man an römischen Monumenten, an Wasserleitungen und Amphitheatern Vorgänger gefunden, zu Säulen und Kapitälen benutzte man alte Fragmente oder ahmte sie genau nach. Die geringe Höhe dieser Säulen erregte aber schon Schwierigkeiten, wenn man nicht zu der künstlichen Construction mehrerer Stockwerke und zu Ueberwölbungen des Raums übergehn, wenn man die Bedeckung mit Holzbalken beibehalten wollte. Hier fiel man daher auf ein eigenthümliches, wenn auch keineswegs schönes und harmonisches Auskunftmittel, indem man auf den Säulen Wandpfeiler errichtete, und diesen die nöthige Verstärkung durch dazwischen gezogene Bogen gab. Da ein einfacher Rundbogen nicht die erforderliche Höhe erreichte, so wählte oder erfand man den Hufeisenbogen, welcher, indem er nicht bloss die Hälfte, sondern einen viel grössern Theil des Kreises aufnimmt, schon weit höher hinaufsteigt. Ein Aufsatz auf den Kapitälen, wie er in spät römischen Gebäuden schon vorgekommen war, um unterhalb der Bogen die Erinnerung an das Gebälk zu gewähren, in fast würfelförmiger Gestalt, diente dazu, den Vorsprung welchen der Bogen an seinem untern Theile erhalten sollte, zu stützen. Da aber auch dieser Bogen noch nicht die erforderliche Höhe erhielt, um die Deckbalken zu berühren, so spannte man einen zweiten darüber. Der phantastische Anschein dieser Formen war gewiss nicht beabsichtigt, sondern nur das unwillkürliche Resultat einer dreisten und eigenthümlichen Construction. Die, in den spätern Bauten der spanischen Araber so glänzend hervortretende Neigung zu einer bunten und überreichen Ausschmückung ist hier

noch nicht wahrzunehmen, und ohne Zweifel waren die minder bedeutenden Gebäude dieser Epoche noch einfacher. Man findet in manchen Gegenden von Spanien und auf den benachbarten Inseln mehrere mit ähnlichen Formen, namentlich mit der Verbindung der antiken Säule und des korinthischen Kapitäls mit dem Hufeisenbogen, welche man daher dieser Frühzeit zuschreiben kann *).

Bald darauf wandte sich die unruhige Thätigkeit der Araber zu Eroberungen andrer Art; die Neigung auf Aneignung der Kenntnisse und geistigen Vorzüge der römischen Vorzeit und Gegenwart, machte sich wie im Orient unter den Abbassiden auch bei den spanischen Arabern geltend. Die mächtigen Kalifen des westlichen Reiches traten nun ebenfalls mit den christlichen Beherrschern von Byzanz in Verbindung. Schon im Jahre 822, dann wieder im Jahre 850 sah Cordova glänzende Gesandtschaften der oströmischen Kaiser, welche reiche Geschenke, Werke der Kunstfertigkeit jener Gegenden mit sich brachten. Es konnte nicht fehlen, dass die empfänglichen Mauren bald diesen Luxus des byzantinischen Hofes sich anzueignen strebten. Unter der Regierung Abdelrahman's III. (912—961) erreichte der Glanz von Cordova die höchste Stufe; er, der den Titel des Beherrschers der Gläubigen annahm, den seine Vorfahren den alten Kalifen des Orients gegönnt hatten, wollte auch in dem Glanze seiner Paläste und in der Ausstattung seiner Moscheen den mächtigsten Fürsten nicht nachstehen. Mehrere Städte seines Reichs erhielten Verschönerungen, aber die höchste Pracht behielt

*) So in den Bädern von Granada, Palma in Mayorca, Cordova, Valencia, Barcelona und an einem Thore zu Toledo. Die Bäder von Girona scheinen dagegen nicht, wie man angenommen hat, maurischen Ursprungs. Girault Essai, S. 58. ff.

er seinem Lieblingsaufenthalte vor. Es war dies eine neugegründete Stadt, wenige Meilen von Cordova, welche er nach dem Namen seiner geliebtesten Gemahlin Zahra benannte. Die Beschreibung, welche arabische Schriftsteller von dem hier errichteten Palaste geben, lauten mährchenhaft. Viertausend dreihundert Säulen verschiedenen Marmors wurden aus allen Gegenden herbeigeführt, die meisten aus Afrika, viele aus Spanien; hundertsechsundvierzig sandte der byzantinische Kaiser zum Geschenk, und selbst aus der Hauptstadt der abendländischen Christenheit, aus Rom, wusste sich der Kalif neunzehn seltene Stämme zu verschaffen. Wände und Fussböden waren mit durchsichtigem Marmor in kostbarer Arbeit ausgelegt, die Balken des Dachs von Cedernholz, mit Gold und Azur bemalt. In den Sälen fingen Becken und Muscheln von eleganter Form die springenden Wasser auf. In dem Audienzsaal prangte dieses Becken mit einem goldenen Schwan von bewundernswürdiger Schönheit, in Constantinopel gefertigt, während ringsumher zwölf andere Thiergestalten, die in Cordova selbst gearbeitet waren, Wasserstrahlen spieen*). Darüber hing von der Decke herab eine grosse Perle, welche der byzantinische Kaiser dem Erbauer zum Geschenk gemacht hatte. Die Bogen an den acht Thüren dieses Saales waren von Ebenholz und Elfenbein, mit Gold und Steinen ausgelegt. Der Palast erhob sich über Terrassen, die mit zauberischen Gärten prangten; hier waren in Gehegen seltene Thiere, in Gitterkäfigen buntfarbige Vögel eingeschlossen; das Gemurmel

*) In dem Kloster S. Geronimo bei Cordova wird noch ein Hirsch von Bronce aufbewahrt, der von arabischer Arbeit scheint, und den man auf der Stelle von Zahra gefunden haben will. Girault a. a. O. S. 71. note 1.

der Springbrunnen koste mit dem Rauschen der Blätter und wurde von dem Gesange der Nachtigallen und dem Girren der Turteltauben übertönt. Auf einer Anhöhe dieses Gartens stand ein Lusthaus, von weissen Marmorsäulen mit goldnen Knäufen getragen, in dessen Mitte eine porphyrne Riesenmuschel mit Quecksilber gefüllt war, das ab und zufloss und von der Sonne beschienen mit seinem Wiederschein auf allen Wänden wie ein Silbermeer wogte. Ueber dem Eingange des Palastes war mit einer, frommen Moslems anstössigen Neuerung das Bildniss der schönen Zahra selbst aufgestellt. Als diese zum ersten Male den mit orientalischer Schnelligkeit errichteten glänzenden Palast betrat, sagte sie, auf das Dunkel des nahen Berges deutend: „Siehst Du nicht, o Herr, dass diese blendende Schönheit in den Armen eines Mohren liegt?“ Der aufmerksame Kalif, da er den Berg nicht abtragen konnte, befahl sogleich, den dunkeln Wald auszurotten und dafür Feigen- und Mandelbäume zu pflanzen. Dennoch war die finstere Ahnung der schönen Beherrscherin des Palastes nicht unbegründet gewesen; denn seine Herrlichkeit war von kurzer Dauer, bereits im Jahre 1008 in den Kriegen der maurischen Thronprätendenten wurde er zerstört *).

Wir sehen aus dieser Beschreibung wie reich und glänzend sich hier schon alles gestaltet, wie die orientalisch üppige Phantasie an die Stelle jener einfachen, schweren Formen der ersten Jahrhunderte eintritt. Auch jetzt noch genügte aber den Arabern ihre eigene Erfindungsgabe nicht; wie sie sich anfangs an den vorgefundenen altrömischen Styl anschlossen, nahmen sie jetzt ihre Zuflucht nach Byzanz, um von daher reichere Formen

*) Girault a. a. O. S. 51. v. Hammer Gemäldesaal III. S. 113.

zu entlehnen. Die volle Ueberzeugung davon gewährt uns, neben den erwähnten Nachrichten über den Kunstverkehr mit dem griechischen Kaiserhofe, ein noch erhaltenes Beispiel, das Sanctuarium der Moschee zu Cordova, das wenige Jahrzehnte nach der Gründung von Zahra vollendet wurde. Hier finden wir nämlich in der Art und in der Ausführung der Decoration entschieden byzantinische Formen. Basament und Fries dieser Kapelle sind in weissem Marmor, mit Rankengeflechten, welche ihren Ursprung aus den Ornamenten römischer Friese verrathen, mit Kragsteinen des korinthischen Styls, mit Palmetten und Eierstäben, an welche sich kubische Inschriften anschliessen*). Daneben sind die Gewölbe und Wände mit Mosaiken auf Goldgrund, in den einfachen Farben und mit derselben Zeichnung bekleidet, wie wir sie schon in den byzantinischen Kirchen von Ravenna gesehen haben. Auch erzählt ein arabischer Schriftsteller (Edrisi) ausdrücklich, dass griechische Arbeiter an diesen Mosaiken beschäftigt waren**). Indessen ging dieses Anschliessen an den byzantinischen Styl nicht so weit, dass man die eigenthümlichen und bizarren Formen, die man bisher gewonnen hatte, namentlich den Hufeisenbogen, aufgab, und bald bewegte sich die arabische Phantasie in ihrer eigenthümlichen durch diese griechischen Elemente begünstigten Richtung freier und sicherer.

Es ist uns nicht vergönnt die Schritte dieses Entwickelungsganges im Einzelnen zu verfolgen. Von den meisten Bauten, welche unter Almanzor's vormundschaftlicher Regierung entstanden, von zwei Moscheen in Toledo, welche ein nahmhafter arabischer Architekt gründete,

*) Girault a. a. O. pl. 4.

**) Derselbe p. 57.

von der Moschee Sobecha und den Palästen der grossen Familien in Cordova ist uns nichts geblieben, und die Erweiterung der grossen Moschee dieser Stadt schloss sich zu eng an den Styl des ältern Gebäudes an, um eine Anschauung des historischen Fortschritts zu gewähren. Nur eine Construction innerhalb dieser Moschee, die jetzige Kapelle Villa-Viciosa*) giebt uns eine Anschauung von einem solchen Uebergange. Es ist dies ein viereckiger Raum am Eingange des hintern Theils der Moschee, überwölbt, an seinen Wänden reich verziert und an den Seiten mit Bogenöffnungen versehen. Die Bestimmung dieses kleinen Gebäudes ist ungewiss; dass es als Kanzel des Imams gedient habe, wird bezweifelt, weil diese in den Moscheen von Aegypten und im Orient einfach und schmucklos oder doch bloss von Holz errichtet sind. Nach einer Inschrift diente es zu Versammlungen und Besprechungen der Imams und Gelehrten, und die Erhöhung, welche sich jetzt darin findet und es einer Kanzel ähnlich macht, kann von einer Restauration, die es im vierzehnten Jahrhundert unter der Regierung Peters des Grausamen erhielt, herrühren. Hier finden wir nun noch Säulen und Pfosten wie in den ältern Theilen des Gebäudes, dabei aber schon Bogen, welche aus mehrern Kreisstücken zusammengesetzt sind, und Verzierungen, nicht wie früher in Stein oder Mosaik, sondern in gebrannter und glasirter Thonerde, welche in ihren vielfach wechselnden Verschlingungen von Sternen, Polygonen und andern regelmässigen Figuren einen ganz andern Geist anzeigen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch dieser Raum bei der Vergrösserung der Moschee durch Almanzor ausgeschmückt ist.

*) Chapuy moyen age pittoresque n. 73.

Das elfte Jahrhundert war ein weniger glückliches für die spanischen Araber. Innere Zwietracht und die Angriffe der christlichen Ritter, unter denen im Laufe dieses Jahrhunderts der grosse Cid Campeador aufstand, vernichteten bald die Macht der Kalifen von Cordova. Einzelne Gewalthaber machten sich in verschiedenen Gegenden selbstständig, bis endlich der Almoravide Yussuf ben Teschfin, welchen der Herrscher von Sevilla zum Beistande gegen die Christen angerufen hatte, den grössten Theil des arabischen Spaniens sich unterwarf und von Marocco, seiner Hauptstadt, aus beherrschte. Wie es scheint, waren diese Mauren den spanischen Arabern an Bildung nicht überlegen, wenigstens nicht in der Architektur, vielmehr bedienten sie sich*) auch in ihrer Heimath fortan andalusischer Baumeister und Arbeiter. Die Wirkung dieser veränderten Sachlage war daher keinesweges, dass die Formen und Traditionen aus anderen muhamedanischen Gegenden in Spanien wiederum Eingang fanden, wohl aber wurde dadurch der Zusammenhang mit der, jetzt freilich auch immer mehr sinkenden byzantinischen Kunst unterbrochen, und der angeborne Sinn der Einheimischen konnte sich nun freier entwickeln. Auch mangelte ihnen dazu ungeachtet der beständigen Kämpfe mit ihren Glaubensgenossen und mit den Christen keinesweges die Musse und Gelegenheit; denn diese Kämpfe wurden mit ritterlichem Geiste und von kleinen Schaaren ausgefochten, sie gestatteten an manchen Stellen friedlichen Verkehr und selbst freundliche Berührungen der Kämpfenden. Von der Eroberung an hatten die Araber mit der ihnen eigenthümlichen Gewandtheit die Vortheile

*) Girault a. a. O. S. 116., nach Ebu Said, einem Schriftsteller des 13. Jahrhunderts.

des wohlgelegenen Landes zu benutzen gewusst, und der grosse Wohlstand, der dadurch unter den ommajadischen Kalifen sich gebildet hatte, litt durch diese Unruhen nicht bedeutend, während die Errichtung vorübergehender Herrschaft die erneuerte Gelegenheit zur Entwickelung fürstlicher Pracht darbot. In der Reihe der maurischen Bauwerke können wir indessen keine früheren nennen, als die zu Sevilla. In dieser reichen Stadt hielten die afrikanischen Beherrscher Spaniens in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts häufig ihr Hoflager und statteten es zu diesem Zwecke mit Gebäuden aus, welche zum Theil noch aufrecht stehen. Von der Moschee, welche im J. 1172 auf Befehl des Yussuf Abu Jakub gegründet wurde, sind nur noch die Aussenmauern an der Nord- und Ostseite des jetzigen Doms erhalten*). Sie zeigen noch dieselbe Anordnung wie an der Moschee von Cordova, unverzierte Mauern mit viereckigen Strebepfeilern, zwischen welchen die Thüren und wirkliche oder scheinbare Fenster angebracht sind, von Zinnen gekrönt. Dagegen unterscheiden sich die Details der Fenster und Thüren von denen des ältern Bauwerks. Die Bogen haben durchweg eine spitze Form und sind inwendig mit vorragenden Spitzen kleinerer Bogen besetzt; dem frühern Hufeisenbogen nur darin verwandt, dass sie an ihrem Fusse eingezogen sind und über die tragende Säule etwas ausladen. Wichtiger ist der Minaret, die s. g. Giralda von Sevilla, im Jahre 1195 gegründet, und bis auf den obern Theil, der in Folge eines Erdbebens im sechszehnten Jahrhundert

*) Hauptsächlich in dem s. g. Orangenhof (Patio de los Naranjos) einem reizenden Spaziergange. S. Girault de Prangey, Atlas, Monumenti arabes etc. Seville pl. 1. Jennings Landscape Annual 1836 pl. 42.

neu und im modernen Styl gebaut ist, noch ganz in ursprünglicher Gestalt erhalten. Es ist ein kräftiges viereckiges Gebäude von 43 Fuss Breite und 174 Fuss Höhe, auf welchem sich früher ein kleinerer, ebenfalls viereckiger Aufsatz von zwanzig bis dreissig Fuss Höhe erhob, dessen Spitze mit vier grossen Kugeln von vergoldetem Erze geschmückt war. Im Innern der dicken Mauern zieht sich eine, auch zum Hinaufreiten geeignete Rampe bis zu der Plattform. Das Aeussere dieser Mauern ist am untern Theile in regelmässigen Lagen von Quadern erbaut und unverziert, weiter oben dagegen durch horizontale und senkrechte glatte Mauerstreifen auf jeder Seite in zwei Stockwerke und in jedem in drei hohe und schmale viereckige Felder abgetheilt. Das mittlere dieser schlanken Abtheilungen enthält ein Fenster, die beiden äussern sind mit einer feinen rautenförmig-verschlungenen Verzierung gefüllt, welche von kleinen Säulen und deren Bogen aufsteigt. Die Fenster und Stockwerke haben, da jene durch die Abschrägung der innern Rampe bedingt sind, auf den verschiedenen Seiten des Thurmes verschiedene Höhe; indessen bemerkt man diese Ungleichheit wenig, und das ganze Werk macht vielmehr einen sehr wohlthätigen, einfachen und geregelten Eindruck. In den Details finden wir hier die Formen des altarabischen und des byzantinisirenden Styls fast verschwunden, bis auf wenige Reminiscenzen. Die kleinen Säulen haben zwar noch korinthische Kapitäle, aber statt der gedrückten Gestalt, eine zierliche schlanke Form, die Bogen statt der schwerfälligen weiten Kreisform den Charakter des Spitzen, doch so, dass sie niemals eigentliche und einfache Spitzbogen darstellen, sondern oben und an ihren innern Seiten mit mannigfach wechselnden kleinen Bogen, wie weiche Stoffe

mit Kanten ausgezackt sind. Aus diesen Bogen und als eine Fortsetzung derselben entwickelt sich dann die Ornamentation des obern Wandfeldes, welche zu den viereckigen Einfassungen desselben, von denen sie begränzt und abgeschnitten wird, in keinem innern Verhältnisse steht, sondern vielmehr gegen das rechtwinkliche Princip der Construction eine diagonale Richtung andeutet. Aehnliche Thürme findet man in Marocco, Rabat, Tunis, Tetuan, während die Minarets in Kairo und im Orient abweichend sind.

Das dritte bedeutende maurische Gebäude zu Sevilla ist der Alcazar, der Palast, dessen Geschichte freilich eine weniger einfache und bekannte ist, der aber dennoch im Wesentlichen dieselben Formen, wie die Giralda, nur in reicherer Anwendung zeigt. Wie es scheint, hatte schon Abdelrahman I. in Sevilla ein Schloss, das er mit Gärten umgeben liess. Wahrscheinlich aber verdankt das gegenwärtige Gebäude seine erste Entstehung den mächtigen Emirn von Sevilla, Aben Abed und El Mohamed, welche bis zu ihrer Verdrängung durch die Almoraviden im elften Jahrhunderte hier residirten, und deren Alcazar von den Geschichtschreibern erwähnt wird. Bedeutende Erneuerungen erhielt es dann vielleicht durch die afrikanischen Fürsten, Yussuf Abu Jakub und Jakub el Mansur, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Errichtung der Moschee und der Giralda. Sogleich nach der Einnahme von Sevilla durch die Christen wurde es königlicher Palast, später in den Jahren 1353 bis 1364 unter der Regierung Peter des Grausamen durch arabische Bauleute, endlich unter Karl V. und seinen Nachfolgern im neuern Style restaurirt. Arabische Inschriften feiern eben sowohl den Namen des Don Pedro

wie die der frühern maurischen Fürsten. Die Details der ältern Theile haben hier denselben Charakter wie in der Giralda und unterscheiden sich noch sehr wesentlich von denen die wir in Granada kennen lernen werden. Nur die Kuppel des Gesandtensaales, halbkugelförmig in Holz und Stucco verziert, erinnert schon an Alhambra, sie wird aber der Herstellung unter Don Pedro zuzuschreiben sein.

In den dunkeln Hallen der Moschee von Cordova und den ähnlichen vereinzelten Ueberresten in andern Städten Spaniens haben wir den Charakter der ersten Epoche arabischer Architektur in diesem Lande kennen gelernt, in welchem die streng religiöse Richtung und die schwerfällige Anwendung byzantinischer Formen vorherrschen, in den Bauten von Sevilla sehen wir die freiere Entwickelung eines eigenthümlich orientalischen Sinnes aber noch gemischt mit Reminiscenzen aus jener ältern Zeit. Sie bilden den Uebergang zu einer völlig selbstständigen, überreichen Gestaltung der südlichen Phantasie. Das glänzende Beispiel dieser dritten und letzten Stufe geben uns die Bauten von Alhambra.

Die Blüthe von Granada bildet den letzten Akt in dem Drama arabischer Herrschaft in Spanien. Schon im zehnten Jahrhundert gegründet, war diese Stadt ohne Bedeutung geblieben, so lange die arabischen Fürsten in den nördlichen Gegenden residirt hatten. Um so mächtiger hob sie sich, nachdem Cordova und später Sevilla wieder von den christlichen Königen eingenommen waren und Andalusien die letzte Zuflucht der muhamedanischen Bevölkerung Spaniens wurde. In diesem von der Natur mit ihren reichsten Gaben verschwenderisch ausgestatteten Lande sammelten sich nun alle Kräfte, welche früher für das grössere Gebiet ausreichen mussten,

Gewerbfleiss und Bildung, Tapferkeit und Schätze. Unter dem Scepter eines klugen und mächtigen Regenten gewann die schöne Provinz bald eine hohe Bedeutung; eine dichte und erwerbsame Bevölkerung wusste dem üppigen Boden die reichsten Früchte abzugewinnen, Handel und Fabrikthätigkeit blüheten, und Granada wurde eine Schule der Künste und Wissenschaften und der Sitz eines glänzenden Hofes von ritterlicher Galantrie und feiner Bildung. In der langjährigen Berührung durch Kämpfe und friedlichen Verkehr hatten die muhamedanischen Bewohner von Spanien manche Elemente christlicher Sitte und abendländischer Gesetzlichkeit aufgenommen, welche sich bei ihnen mit der kühnen Eleganz und dem leichten Schwunge orientalischer Phantasie und mit der eigenthümlichen Schärfe und Consequenz des arabischen Volkscharakters paarten. Aus dieser Mischung entstand jene heitere und freundliche Sitte, der graziöse Luxus und die Lust an zärtlichen und ritterlichen Abenteuern, welche noch heute den Volkssagen und Dichtungen den anmuthigsten Stoff bieten.

Die Natur selbst scheint Granada für ein solches Festleben bestimmt zu haben. Wie eine Warte schaut das wehrhafte königliche Schloss von seiner Höhe in die liebliche Vega, das breite, üppige Thal hinab, wo der Xenil und Darro mit ihren goldgelben Wellen zwischen dem Schmelz der immergrünen, fruchttragenden Bäume hindurchschimmern, und kühlende Winde von den benachbarten, schneebedeckten Gebirgen die Luft erfrischen und mit Wohlgerüchen durchhauchen. Bald drängte sich hier in den engen Strassen eine rege maurische Bevölkerung um dem Luxus der Fürsten und Mächtigen zu dienen. Im Wetteifer mit dem Glanze der Natur begannen nun der

König und die Grossen ihre Paläste zu schmücken; schon im dreizehnten Jahrhundert rühmen arabische Schriftsteller die Schönheit dieser Stadt vor allen andern; im vierzehnten erreichte diese Pracht den höchsten Gipfel. Ein Beschreiber schildert diese Paläste mit der Festigkeit und Zierlichkeit ihrer schlanken Thürme, mit ihren kühlen Sälen und Gemächern, deren Decken in Gold und Azur, deren Böden in reichem Mosaik glänzen; er vergleicht die Stadt mit einer Schale voller Edelsteine.

Diese Paläste der reichen Familien sind fast ganz verschwunden, nur einzelne Ueberreste sind in der Stadt erhalten, deren Häuser aber noch immer mit ihren schmalen und dunkeln Eingängen und dem offenen, von Orangenbäumen umgebenen Hofe den orientalischen Charakter tragen. Vor Allem aber giebt uns noch das königliche Schloss auf der Alhambra ein wohlerhaltenes Bild jener alten Pracht.

Die Alhambra ist der obere, rings von Befestigungen umgebene Theil der Stadt, die Citadelle, auf welcher ausser der Wohnung des Fürsten auch noch andere öffentliche Gebäude und die Häuser der Beamten und Grossen ausgedehnten Raum hatten. Von Aussen her zeigt sie, sogar in den Theilen, welche das prachtvolle Schloss enthalten, durchweg nur die Gestalt der Festung; Mauern und Thürme folgen allen Einbiegungen des Berges und erheben sich über den schroffen Felswänden in wehrhaftem, stolzem Ernst. Die Benennung Alhambra ist entweder von dem Stammnamen der Dynastie von Granada (Alhamar) oder von der rothen Farbe des Steins (Medinet Alhambra, die rothe Stadt) abgeleitet. Das herrliche Schloss wurde im dreizehnten Jahrhundert unter der Regierung des Abu Abdallah ben Nasser († 1270)

gegründet; die reiche Ausstattung, in der wir es theilweise noch jetzt sehen, wurde aber vorzüglich durch Abul Walid (1309—1325) und Abu Abdallah, genannt Algany Billah d. i. der Reiche durch Gott (1359—1391) ausgeführt. Noch einer der letzten Könige, Muley Hassan, (1445—1453) fügte einzelne Theile hinzu. Wir haben hier also die letzte, reifste und üppigste Blüthe der orientalischen Kunst in Spanien. Ein Theil des Schlosses, namentlich auch der Eingang im Innern der Festung, ist zerstört und hat einem modernen Palast weichen müssen, welchen Karl V. hier errichten liess, und dessen schwerfällige Formen eigenthümlich mit der Grazie der arabischen Verzierungen contrastiren. Indessen sind die schönsten Theile des innern Baues, die Prachtsäle und Wohngemächer noch erhalten. Sie gruppiren sich hauptsächlich um zwei Höfe, den Hof der Alberca und den Löwenhof*).

An der Südseite des Hofes der Alberça, da wo jetzt der Bau Karls V. liegt, war der Eingang; wie man weiss, ein Gebäude von mehreren Stockwerken, in welchem sich ohne Zweifel die Räume für die Wachen und Diener und Vorsäle für Boten und Wartende befanden. Der Hof der Alberca selbst**) ist der grösste Raum im Innern, ein Viereck von etwa 130 Fuss Länge und halber Breite, dessen Mitte ein grosses Bassin, von Myrthen umgeben, bildet. Auf den langen Seiten sieht man die Wände der beiden Flügel des Palastes, auf jeder der beiden andern dagegen ist eine Säulenhalle von sieben Bogen, von denen die südliche den Eingang bildete. Die nördliche führt

*) Ueber die Eintheilung und Verbindung der Räume giebt der Plan bei de Laborde und die Beschreibung in Girault de Prangey Essai p. 152. ff. die beste Auskunft.

**) Auch Patio del Estanque, Hof des Teiches, oder Patio de los Aragones, Myrthenhof, oder endlich der Hof der Bäder genannt.

durch einen Vorsaal (von der Form seiner Wölbung der Saal der Barke genannt) in einen grossen Thurm am Rande des Abhangs, den s. g. Thurm des Comares, welcher aber in seinen dicken Mauern die prachtvolle Audienzhalle, den Saal der Gesandten birgt. Dieser Saal bildet einen grossen quadraten Raum, nimmt fast die ganze Höhe des Thurms ein, und ist mit einer in Holz construirten Kuppel bedeckt. Auf drei Seiten wird er in zwei Stockwerken von grossen Fenstern beleuchtet, welche, in der Dicke der gewaltigen Mauern angebracht, wie kleine Zimmer erscheinen, wohlgeeignet zu abgesonderten Gesprächen der versammelten Hofleute und Ritter. Aus den Fenstern hat man die herrlichste Aussicht auf die Stadt, das Thal und die benachbarten Berge; hier konnten die edlen Mauren, wie die Romanze sie nennt, die

Waffenhelden von Granada
Mauren zwar, doch edle Männer*)

oder ihre angebeteten Damen den Kämpfen zwischen maurischen und christlichen Rittern zuschauen, welche diese unter den Augen so erlauchter Zeugen auszufechten liebten. Der Raum auf der westlichen Seite des Hofes der Alberca führte zu verschiedenen Baulichkeiten, welche jetzt zerstört sind, und unter welchen sich die Moschee befunden haben soll. Auf der östlichen liegen die zum Theil erhaltenen Badegemächer und Durchgänge, vermittelst welcher man zu dem prachtvollsten Flügel des Schlosses, in welchem die Wohnzimmer und Festsäle der königlichen Familie sich befanden, gelangte. Diese sind glücklicherweise noch sehr vollständig erhalten und geben

*) Caballeros Granadinos
Aunque Moros, hijos dalgo,
in der Historia de los guerros civiles de Granada.

uns die überraschende Anschauung des zierlichen und glänzenden Styls dieser Architektur. Den Mittelpunkt dieser Anlagen bildet der berühmte Löwenhof, ein länglich viereckiger offener Hofraum, in der Richtung von Westen nach Osten, so benannt nach einem auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruhenden Bassin. Der Raum ist zunächst von einer Säulenhalle umgränzt, an welcher die zierlichen Säulen zwar auf den beiden gegenüberstehenden Seiten symmetrisch, übrigens aber mit wunderlicher Unregelmässigkeit bald einfach, bald gekuppelt, bald sogar in Gruppen von drei oder vier Säulen umhergestellt sind, und auf der westlichen und östlichen Seite in kleinen offenen, mit einem Bassin versehenen Pavillons vorspringen. Die westliche Seite bildet den Eingang vom Hofe der Alberca her, die drei andern führen zu den reichsten und prachtvollsten Localen. Im Süden nämlich liegt hier die Halle der Abencerragen, eine Festhalle mit einem Vorsaale, so genannt, weil hier der König Boabdil die Glieder dieser berühmten ritterlichen Familie ermorden liess; im Norden ihr entsprechend die Halle der zwei Schwestern, Frauengemächer, aus einem grossen Saale mit zwei Nebenhallen und einem Kabinet bestehend. Dieses hat den Blick auf einen kleinen innern Garten, während die Halle der Abencerragen an der Aussenmauer des Palastes liegt. Auf der östlichen Seite ist endlich noch ein langer, schmaler Saal oder Corridor, welchen man ohne geschichtlichen Grund den Saal des Gerichts (Halle der Justiz) nennt.

Alle diese Räume sind nun auf das Reichste und Glänzendste mit farbigen Ornamenten geschmückt, die Halle der Schwestern leistet darin das Höchste. Im Style der Architektur sind sie im Wesentlichen gleich, während

die Zeichnung der Decoration auf das Mannigfaltigste wechselt. Die Säulen sind durchweg schlank und leicht*), oft von weissem Marmor, zum Theil, namentlich im Innern der Gemächer in verschiedenen Farben und Zeichnungen ausgelegt**). Das Kapitäl hat fast immer die Gestalt eines kleinen, an den untern Ecken abgerundeten Würfels, der mit pflanzenartigen Verschlingungen verziert und dessen länglicher Hals von Bändern begränzt ist. Die Basis wird ebenfalls durch einen Rundstab von dem Stamme gesondert und besteht aus einer einfachen sanften Hohlkehle, ohne Wulst oder andre Gliederung. Auf dem Kapitäl, oder bei gekuppelten Säulen auf beiden gemeinschaftlich, ruht ein ganz rechtwinklicher Würfel, über welchem sich dann ein Mauerstreif von gleicher Breite senkrecht erhebt. Dieser ist stets mit arabischen Inschriften bald auf der ganzen Breite, bald in der Mitte anderer Ornamente verziert und oben durch einen horizontalen ähnlichen Gebälkstreifen begränzt. Zwischen diesen senkrechten Mauerstreifen ist dann der Bogen angebracht, der hier niemals in spitzer Form, sondern immer als Rundbogen mit senkrechter Verlängerung vorkommt, obgleich häufig die ihn einfassenden Ornamente oben eine abgerundete Spitze bilden. Er ruht auch niemals auf den Kapitälen oder Würfeln, sondern schliesst sich nur durch eine Abschrägung an den senkrechten Mauerstreifen an; er hat daher auch niemals eine constructive Bedeutung, sondern ist nur eine zierliche Ausfüllung der überflüssigen Eckräume, welche durch die senkrechten und horizontalen Mauertheile gebildet werden. Die innern Seiten dieser

*) Die des Löwenhofs haben bei einer Höhe von 9 Fuss nur eine Dicke von 9 Zoll.

**) Girault de Prangey, Choix d'orn. mor. pl. 3. im Gesandtensaal.

Bogen sind nicht einfach glatt, sondern immer mit künstlichen Decorationen in Stuck verziert, welche in Spitzen herabhängen und oft reich verschlungen und durchbrochen sind, zuweilen auf der ganzen innern Breite des Bogens, gewöhnlich bloss an den beiden äussern Rändern; die französischen Beschreiber vergleichen diese Verzierung mit Stickereien oder Spitzenarbeit (en broderie, dentelées). Häufig indessen hat diese Verzierung auch die Form von Stalaktiten, welche sich dann an gewissen Stellen in Gruppen tiefer senken, und so mit einer, in der That nicht mehr erfreulichen, schwerfälligen Bizarrerie, mehr ein treppenförmiges Aufsteigen, als den freien Schwung des Bogens zeigen *). Aehnliche doch leichtere Verzierungen umgeben den obern Rand des Bogens, während die Eckräume über demselben etwas einfacher, gewöhnlich mit abgerundeten rautenförmigen Figuren bekleidet, manchmal durchbrochen sind. Man sieht, diese ganze Bogenstructur ist nichts als ein leichter Schmuck, welcher höchstens den Zweck erfüllt, den lästigen Zudrang der Sonne in die dahinter gelegenen Räume zu verhindern, oder mit seinen zackigen Spitzen und Durchbrechungen ein angenehmes Spiel des Lichts hervorzubringen.

Die anmuthige Pracht dieser Festgemächer mit Worten zu schildern, ist fast unmöglich. Indessen muss ich meine Leser wenigstens auf einige Eigenthümlichkeiten dieses Schmuckes aufmerksam machen. Die Wände sind nämlich nach einem im Ganzen gleichbleibenden Systeme verziert. Am Boden herum läuft bis zur Höhe von drei oder vier Fuss eine Bekleidung, welche in Mosaik von glasirten Ziegeln mit einer schon reichen, aber doch

*) So namentlich in den Pavillons am Löwenhofe, wo diese Form wahrhaft hässlich wird. S. Girault de Prangey Mon. Arab.

noch einfachern Zeichnung ausgelegt, und durch einen schmalen Streifen mit aufrechtstehenden Spitzen zinnenartig verziert ist. Darüber liegt ein einfacher oder doppelter Fries mit Inschriften, die aber zugleich als Decoration behandelt sind, indem die Buchstaben sich mit den Verzierungen durchschlingen. Ueber diesem Friese kommt dann die Hauptverzierung, ein grosses Viereck, Quadrat oder schlankes Rechteck, teppichartig mit künstlich verschlungenen Ornamenten durchzeichnet, von einer Borte eingefasst, und so den ganzen Raum zwischen Thüren und Fenstern ausfüllend. Darüber endlich ein ziemlich breiter Fries als Grundlage der Bedeckung, öfter mit kleinen Halbsäulen als Trägern der Kuppelstücke. Die Kuppeln haben nun beständig, wenigstens an den Zwickeln, die schon beschriebene Stalaktitenform, indem sie aus lauter kleinen, zusammengesetzten Nischen mit herabhängenden Spitzen bestehen*).

Diese Kuppeln leuchten dann ebenso wie die Verzierungen der Wände in wechselnden, sehr geschmackvoll gewählten Farben, welche so geordnet sind, dass unten bescheidene, reinliche, dann in den Hauptflächen der Wände die vollsten, würdigsten, endlich an den entfernten, buntgegliederten Theilen der Decke die leuchtendsten Farben vorherrschen. In demselben Sinne ist

*) Sie sind nicht wahre Wölbungen von Stein oder Ziegeln, vielmehr häufig (wie in den Gallerien des Hofs der Alberca, im Gesandtensaal der Alhambra und in dem des Alcazars von Sevilla) aus kleinen Stücken Holz künstlich zusammengesetzt. In den andern Räumen der Alhambra sind sie nur die innere Bekleidung eines Dachstuhls von schrägen und horizontalen Balken, der in den Winkeln Plattformen bildet, und an dem die einzelnen kleinen, in Stuck geformten Nischen mit Nägeln, Haken, Holzkeilen und sogar mit Binsen befestigt sind. Diese unsolide Construction ist aber mit so viel Sorgfalt und Vorsicht ausgeführt, dass sie den Jahrhunderten glücklichen Widerstand geleistet hat.

die Zeichnung der Verzierung gewählt; unten einfachere Verschlingungen gradliniger Figuren, an den teppichartigen Wandflächen künstliche, sinnreiche Muster, um diese herum mit einem Wechsel von architektonischer Bedeutsamkeit die goldglänzenden, phantastischen Buchstaben der Inschriftenzüge, endlich in der Kuppel wiederum mehr einfache Formen. Die Muster der Verzierungen sind einander zwar vielfach ähnlich, aber niemals ganz gleich, immer in neuen, sinnreichen Combinationen wechselnd, gleichsam Variationen über dasselbe Thema. Es ist dabei auf eine leichte Beschäftigung der Phantasie, auf einen träumerischen Reiz abgesehen; das müssige Auge soll sich in diesen Verschlingungen verlieren, auf diesen glänzenden und frischen Farben sich tändelnd ergehen. Darauf zielen denn auch die Inschriften hin, welche bald in den strengen Zügen der alten, kufischen Schriften, bald in den verschlungenen Nekschi-Charakteren, bald in horizontaler, natürlicher Folge, bald von unten nach oben fortlaufend, nur dem Liegenden bequem lesbar an den Wänden angebracht sind. Sie sind hier selten aus dem Koran genommen, sondern meistens freie Dichtung oder Prosa, welche ausser den üblichen Danksagungen und Anrufungen Gottes sich mit dem Lobe des Fürsten, der diese Hallen erbauen liess, oder mit dem Preise der Schönheit des Saales selbst oder seiner Theile beschäftigen. Die Säulen des Schwestersaales rühmen sich als von Licht geschmückt, ihre Schönheit sei sprüchwörtlich geworden; die Halle der Gesandten nennt sich den geschmückten Sitz der Braut, die von Vollkommenheit glänzt. Die Wölbung wird mit dem Regenbogen verglichen, der Glanz der Wände mit einem Meer; der Künstler wird gepriesen, der Beschauer aufgefordert, bis zur Ermüdung zu sehen, damit er den

Traum seiner Einbildungskraft übertroffen fühle. Im Löwenhofe erhebt sich die Poesie des Verfassers der Inschriften noch kühner, er vergleicht das Becken, welches das Wasser in die Röhren ausfliessen lässt, mit einem Liebhaber, dessen Augen Thränen vergiessen, die er verbirgt, sobald man ihn bemerkt. In diesen Inschriften ist also, wie in der architektonischen Ausstattung, der Ernst verbannt, es ist durchweg auf leichte Anregung, sinnreiche Unterhaltung der müssigen Phantasie, auf ein heiteres, anmuthiges, selbst sentimentales Spiel abgesehen.

Bei allem verschwenderischen Reichthume der Ornamentation herrscht aber in der Anordnung und Abtheilung der Flächen ein wohlthätiger Rhythmus, welcher ein Verhältniss zwischen ihnen herstellt und eine angenehme Beruhigung gewährt. Dies entsteht zum Theil durch das bereits beschriebene Verhältniss der Flächen zu einander, durch den angemessenen Wechsel schmaler Friese und grösserer Felder, und durch die richtige Steigerung vom Einfacheren zum Künstlicheren und Prächtigeren. Sehr viel trägt aber auch die Zeichnung der Verzierungen dazu bei, indem keine von ihnen die bedeutsame Gestalt eines organischen Ganzen zeigt, keine sich concentrirt und abschliesst; vielmehr sind die darin enthaltenen Muster immer so eingerichtet, dass sie einer unendlichen Fortsetzung fähig wären, und nur durch die Einfassungen der Fläche, auf welcher sie sich befinden, abgeschnitten werden. Sie stehen also untereinander in keinem innern Zusammenhange, sondern wirken nur wie vereinzelte Teppiche. Dadurch bleibt ihre bunte Erscheinung ohne Einfluss auf die Architektur; so sehr das Einzelne, wenn man darauf eingeht, das Auge an sich zieht und beschäftigt, so wenig drängt es sich hervor, wenn man das Ganze

überblickt. Der Meister hat für beide Fälle gesorgt, für das Geräusch der Feste, wo nur die grossen Verhältnisse als erfreuliche Einrahmung wirken, und für die einsamen Stunden sinniger Ruhe, wo das Auge feinere Befriedigung sucht.

Diese Anordnung zeigt daher einen sehr richtigen architektonischen Sinn, sie ist aber auch das einzige Zeichen eines solchen. Er bewährt sich nur in der Flächenverzierung, nicht in constructiven Formen; diese sind überall nicht vorhanden, ja man möchte fast sagen absichtlich vermieden oder versteckt. Die Säule, das einzige Glied, dessen constructive Bedeutung sich nicht ganz umgehen liess, ist so schlank, so spielend gehalten, so willkürlich gestellt, als habe der Baumeister den Beschauer necken wollen, indem er ihm den Gedanken einer festen, haltbaren Stütze, der durch die Form des Stammes nothwendig entstehen muss, sogleich wieder entzieht. Die Bogen enthalten durch die leichten Franzen, mit welchen sie verziert sind, wieder den Charakter einer Decoration; sie erinnern und sollen erinnern an aufgezogene Vorhänge, nicht an eine feste, bauliche Verbindung. Ueberdies ist ja immer durch die senkrechten und horizontalen Mauerstreifen, von denen sie eingeschlossen sind, angedeutet, dass sie nur eine Ausfüllung des Raumes bilden, während denn doch auch wieder diese Mauerstreifen und Balken durchaus keine Gliederung haben, durch welche sie sich als die eigentlich bedeutsamen Theile des Baues darstellen. Die scheinbaren Wölbungen endlich mit ihren hängenden Zacken sind völlig geeignet, den Gedanken an eine constructive Bedeutung zu verbannen, sie erscheinen wiederum nur als ein neckendes und täuschendes Spiel. Die einzige Form, in welcher ein constructives Element

beibehalten ist, ist die der (freilich jetzt nur an wenigen Stellen vollständig erhaltenen) Dächer, welche in das Innere der Höfe weitschattend hinausragen, und in der Unteransicht die Balkenconstruction offen und mit angemessenen Verzierungen versehen zeigen.

Die Dimensionen der Räume sind keinesweges gross; der Gesandtensaal, ein Quadrat von etwa 33 Fuss mit einer Höhe von etwa 55 Fuss ist der höchste von allen; die Gallerieen des Löwenhofs haben bei einer Breite von 108 und einer Länge von 60 Fuss nur eine Höhe von 34 Fuss. Der Eindruck, den diese reizenden Hallen geben, ist auch keinesweges ein grosser, tief ergreifender; von dem strengen Ernst eigentlich architektonischer Schönheit ist keine Spur. Der Gedanke des Kühlenden, den der Südländer so sehr liebt, ist überall vorherrschend; von dem Bassin des Löwenhofes gehen nach allen Seiten kleine Kanäle in die benachbarten Räume, und speisen die kleinern Brunnen, welche in jedem derselben, im Saale der Schwestern, in dem der Abencerragen und in der Halle der Justiz angebracht sind. Mit dieser Vorliebe für das Wasser steht denn auch das Stalaktitengewölbe in Verbindung, indem es, nicht nachahmend aber anspielend, der Phantasie das Bild kühler Grotten und herabfallender Tropfen giebt. Darauf waren auch die in constructiver Hinsicht bedeutungslosen Bogen berechnet; sie erscheinen wie Vorhänge, welche das lästige Licht abhielten oder mässigten. Auch waren sie wirklich nicht durch Thüren, sondern gar nicht oder nur mit Vorhängen geschlossen, und die Durchsicht durch diese auf einander gerichteten Bogenöffnungen ist eine der Schönheiten dieses Palastes. Der Ausdruck dieser Formen hat daher überall eine persönliche, sinnliche Beziehung; sie versprechen Schatten,

Kühlung, Luftzug, Erfrischung, bequemen Genuss der Ruhe in der Hitze des Tages. Daher sagt ihnen auch die überreiche Decoration vollkommen zu; auch sie athmet dasselbe wollüstige Behagen, ihre wechselnden tändelnden Verschlingungen reizen das Auge, ohne ihm mehr als eine spielende, leicht zu unterbrechende Beschäftigung zuzumuthen. Selbst die abenteuerlichen, überraschenden Formen, die sich an Kuppeln und Säulen zeigen, gehen nicht zum Grossen und Schroffen über, sie sind nur muthwillige Abschweifungen der Phantasie, von der Anmuth beherrscht, von dem Reichthum besänftigend bekleidet. Und wenn dann das Auge, in dem Wechsel der Linien und dem dunkeln Glanze der Farben träumerisch spielend, auf den goldnen Inschriften weilt, so führt das Wort gewohnter Heiligkeit oder der dichterische Ausruf der Begeisterung wieder auf die Schönheit des Orts, auf den Genuss des Moments. Das Ganze hat daher eine zusammenhängende Poesie, es ist ein heiteres Mährchen, ein lockendes elfenartiges Spiel, das die Seele in süssen, traumerfüllten Schlummer einwiegt. Ich weiss nicht, ob unser, an kräftigere Nahrung gewöhnter Sinn sich lange an diesen leichten, schaumartigen Gebilden erfreuen würde. Aber wir sind bewandert, weltbürgerlich genug, um uns auch in diese Stimmung versetzen, ihre Reize nachempfinden zu können.

Dieser Reiz der Ausschmückung würde nach unsern Begriffen vielleicht durch bildliche Darstellung wirklicher Gestalten noch erhöht worden sein, und in der That ist diese auch in Alhambra nicht ganz verschmäht. Die Araber in Spanien hatten schon frühe das Verbot der Darstellung lebender Geschöpfe nicht strenge beobachtet, in Azzahra hatte der zärtliche Kalif sogar das Bild seiner

schönen Gemahlin aufstellen lassen. In Granada finden wir nicht bloss Thiere, wie jene Löwen im Löwenhofe und an einem andern Brunnen den Kampf einer Giraffe mit einem Löwen dargestellt, sondern in der Halle des Gerichts sind sogar drei Deckengemälde mit Figuren angebracht. In dem einen sehen wir einen Divan, eine Versammlung arabischer Führer, in ihrer vollständigen Tracht, die beiden andern enthalten Jagden und historische Hergänge, mit christlich und maurisch gekleideten Gestalten. Auf dem einen findet sich eine Dame, die einen Löwen an der Kette führt, während zwei Ritter, ein christlicher und ein maurischer, an verschiedenen Stellen mit Thieren und Ungeheuern, zuletzt mit einander kämpfen, wo dann der Christ fällt *). Höcht wahrscheinlich also eine Darstellung aus einem Ritterromane, wie sie in den Kämpfen der Mauren und Christen sich ausbildeten. In der Ausführung sind diese Gemälde zu gering, als dass sie nach der Einnahme von Granada gemacht sein könnten, auch deutet die genaue Beobachtung des maurischen Costüms so wie der Sieg des Mauren auf ihre Entstehung zur Zeit der muhamedanischen Herrschaft. Dagegen lässt der Styl dieser Malereien nichts erkennen, was auf maurischer Eigenthümlichkeit zu beruhen schiene, sie entsprechen vielmehr dem allgemeinen Style der Malerei unter den Christen im vierzehnten Jahrhundert. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass christliche oder vom Christenthum zum Islam übergetretene Maler hier im Dienste der Könige von Granada gearbeitet haben.

Sehr merkwürdig ist die plastische Behandlung der

*) de Laborde a. a. O. Taf. 54.

zwölf*) Löwen an dem Brunnen des Löwenhofes; sie sind nämlich in sehr schwerfälligen, plumpen Formen gearbeitet, und zeigen im Vergleich mit den in der Umgegend von Cordova gefundenen, oben erwähnten Thierbildern von älterer maurischer Arbeit nicht den geringsten Fortschritt. Dies wird um so auffallender, wenn wir diese rohen Formen mit dem zierlichen Schwunge der Arabesken an den Wänden vergleichen. Es zeigt sich hier ganz die Bedeutung, welche die letzten hatten. Sie wurden als ein räthselartiges Spiel der Phantasie betrachtet; sobald eine naturgemässe Form dargestellt werden sollte, sobald also das Räthselhafte und Willkürliche fortfiel und der Phantasie feste, äussere Gränzen gesetzt waren, verschwand das Wohlgefallen an feiner und zarter Ausführung und man begnügte sich mit der rohesten und unbestimmtesten Form.

Ausser der Alhambra ist das bedeutendste Werk maurischer Architektur in der Umgebung von Granada das Lustschloss Generalife (Djenan el Arife, Garten des Fürsten), auf einer benachbarten Höhe gelegen. Es besteht aus einigen Wohngemächern, welche sich an einen grossen Hof mit zierlichen Säulen und Bogen anschliessen, und ist im Styl der Alhambra, ohne Zweifel um dieselbe Zeit erbaut. Ein arabischer Schriftsteller rühmt den Garten, der wegen des Ueberflusses an herrlichen Rosengebüschen, wegen seiner klaren Bäche und der Wohlgerüche kühlender Winde, die ihn durchzogen, sprüchwörtlich geworden sei**).

*) Es ist bemerkenswerth, dass auch der obenerwähnte Brunnen im Palast von Azzahra auf zwölf Thieren ruhte; es scheint dabei entweder eine Anspielung auf den Thierkreis oder (was wahrscheinlicher ist) eine Erinnerung an das eherne Meer des Salomonischen Tempels zum Grunde zu liegen.

**) Auch an einigen Theilen der Stadt finden sich vereinzelte Ueberreste von grosser Schönheit. So im Garten des Klosters des

Der Styl der maurischen Bauten in den benachbarten afrikanischen Reichen ist dem der spanischen nahe verwandt; indessen scheint er hier nirgends sich zu dem üppigen Reichthume der Ornamentation erhoben zu haben. Die beliebteste Ausschmückung ist die, welche durch den Wechsel von Steinen oder glasirten Ziegeln verschiedener Farbe hervorgebracht wird, welche dann an den Bogen die Form des Steinschnitts nachahmen. Die Formen sind weniger leicht gehalten, wie in Granada, und erinnern mehr an den ältern Styl der spanischen Muhamedaner; der Hufeisenbogen, namentlich der spitze, ist vorherrschend. Eine höhere Ausbildung der maurischen Architektur über den Standpunkt der Bauten von Granada hinaus dürfen wir daher nicht annehmen, und müssen mit diesen die chronologische Reihe der spanisch-maurischen Bauten für abgeschlossen halten.

Unter allen Zweigen der arabischen Architektur ist der spanische der einzige, an welchem wir den Gang ihrer Entwickelung beobachten können. Wir unterscheiden drei Perioden. Die erste ist die, in welcher die Nachahmung römischer und byzantinischer Formen vorherrschte, und die Eigenthümlichkeit des Styls sich nur schwach und fast zufällig zeigte, deren Charakter zwar auch schon etwas Phantastisches hatte, jedoch mehr düster und schwerfällig, als leicht und zierlich war. In der zweiten tritt das eigenthümlich Maurische schon deutlicher, mit grösserer Freiheit und Anmuth auf, ohne jedoch die überlieferten Formen ganz zu verdrängen. In der dritten erst ist sie, soviel sie vermochte, selbstständig, lösst

h. Dominicus ein Pavillon mit ausgezeichneten Mosaiken im Eingangsbogen (Quarto real de San Domingo); ferner in der Nähe des Klosters der Empfängniss die s. g. Casa de Moneda und in einer andern Gegend die Casa del Carbon.

sich aber nun auch ganz in bunte und spielende Ornamentation auf.

Im Ganzen entspricht dieser Entwickelungsgang den allgemeinen Gesetzen; überall folgt man zuerst einer Ueberlieferung, beginnt dann mit dem Herben und Strengen, geht zum Milden und Kräftigen über, und verliert sich zuletzt in Zierlichkeit und Pracht. Indessen sind doch wesentliche Verschiedenheiten zu bemerken. Bei andern Völkern ist auch die letzte Stufe nur eine Steigerung der ersten; der Gegensatz des Ernsten und Spielenden, des Einfachen und Reichen, der zwischen der ersten und dritten Periode statt findet, ist nicht so scharf, er wird durch den beibehaltenen Grundtypus ausgeglichen. Auch die reichste Form des korinthischen Styls steht noch immer dem dorischen Bau nahe, während die Tändelei der Alhambra gradezu einen fast absichtlichen Gegensatz mit dem düstern Ernst der Moschee von Cordova bildet.

Eine andere Verschiedenheit zeigt sich in dem Verhältniss des Eigenthümlichen zu dem Fremden und Ueberlieferten. In der griechischen Kunst, die wir als die regelmässigste Gestaltung zum Vergleiche heranziehen müssen, wird die Aufnahme und Verarbeitung des Fremden auf einer Vorstufe bewirkt, dann tritt sogleich die reine griechische Form in höchster Klarheit und Bestimmtheit hervor, sie kann in dieser Beziehung nicht zunehmen, vielmehr geht sie zu allgemeinern, weniger nationalen Formen über. Hier dagegen zeigt sich die Eigenthümlichkeit sogleich bei und neben der Aufnahme des Fremden, sie gewinnt aber niemals eine feste Gestalt, sondern wächst nur mit der Auflösung des architektonischen Elementes. Wir sehen hieran recht deutlich, auf welchem Boden wir uns befinden; es ist ein der wahren Baukunst ungünstiger, auf

welchem sie unter allen Umständen ausartet und sich verflüchtigt. Das Architektonische war und blieb ein Fremdes, und diese Araber nahmen aus der römischen Architektur nicht die feste Form, den innern Zusammenhang auf, sondern nur vereinzelte Details. Daher blieb bei ihnen die Technik immer eine höchst unvollkommene; sie begnügen sich mit Mauern von Ziegeln oder von gestampfter Erde, sie kleben ihre Kuppeln aus Holz und Stucco mühsam zusammen, sie sind höchst geschickt, aber nicht wie Bauleute, sondern wie Schreiner und Tapezierer. Für die grosse Wirkung der Massen haben sie keinen Sinn; in der Zeit des höchsten Luxus sind ihre Tempel und Paläste äusserlich unscheinbar, auch bei grosser Flächenausdehnung niedrig und schwach. Eine Form ist zwar allen diesen Perioden und allen Arten arabischer Baukunst gemeinsam, die der rechtwinkeligen Einrahmung der Wandflächen zwischen horizontalen und senkrechten Mauerstreifen. Allein sie ist grade eine ungünstige, sie gestattet keine Entwickelung, sie verbindet das Ganze nicht, sondern trennt die Flächen; sie ist eine Erleichterung und Consequenz des decorativen Princips. Sie brachte es mit sich, dass die Säule durch den ihr aufgesetzten Ständer widersinnig, dass der Bogen nur eine müssige Ausfüllung wurde, sie begünstigte das abenteuerliche Spiel mit diesen ernsten Formen.

Bei einigen andern muhamedanischen Völkern, namentlich in den ägyptischen und indischen Bauten, ist zwar die technische Behandlung des Materials kräftiger und strenger; der Einfluss und Gegensatz christlichen Geistes trieb die spanischen Mauren zu weiterer Consequenz. Aber im Wesentlichen ist doch auch bei diesen andern derselbe Geist, auch ihnen ist die Architektur nur eine

Decoration; sie versenken sich nicht in die Form, um sie aus ihren Elementen herauszugestalten, sie spielen nur mit ihr, behandeln sie als ein Mittel für den Ausdruck einer flüchtigen Stimmung, als ein phantastisches Bild von trüber oder von heiterer Wirkung.

Zur vollständigen Aufzählung muhamedanischer Architekturen bleibt mir noch übrig, des neuern türkischen Reiches zu erwähnen. Diese letzte Eroberung des Islam auf christlichem Boden brachte zwar keine Erscheinung hervor, welche in die geschichtliche Entwickelung der Kunst bedeutend eingegriffen hätte. Allein einige Nachrichten von den prachtvollen Bauten der grossen türkischen Hauptstadt sind doch von Interesse, weil sie uns das Verhalten der Muhamedaner zur Kunst in seinem letzten Stadium zeigen und einen neuen Beweis für die Richtung desselben geben.

Schon vor der Einnahme von Constantinopel schlossen sich die Türken unbefangen dem byzantinischen Style an, indem sie nur in den Details persische und andere orientalische Formen einmischten. So hat die Moschee Murad's I. (1389—1402) in Brussa den Bogenfries und doppelbogige, durch ein Säulchen getheilte Fenster, wie die Bauten des spätern neugriechischen Styls. Die grüne Moschee (Yechil-Djami) in Nicaea gleicht sogar in ihrem Grundrisse einem römischen Prostylus mit einer Vorhalle; sie hat Säulen in fast korinthischer Form, auf welchen aber Spitzbogen ruhen. Nur die Kuppel, der schlanke, mit grünem Marmor ausgelegte Minaret und der bunte Schmuck mit Steinen von abwechselnder Farbe an den Bogen verrathen die Moschee*).

*) S. Abbild. dieser Bauten in Texier's Reise in Klein Asien.

Gleich nach der Eroberung von Constantinopel (1453) begann der Sultan Mahmud II. seine neue Residenz zu schmücken. Sehr merkwürdig ist nun, dass er dabei genau so verfuhr, wie die ältesten Beherrscher der Gläubigen. Wie einst von den Kalifen Omar und Walid die Hauptkirchen von Jerusalem und Damascus, wurde auch jetzt von ihm die Sophienkirche für den Islam in Beschlag genommen, zur Moschee, und zwar zu einer sehr heilig gehaltenen, erhoben. Aber auch sonst bediente er sich ohne Weiteres christlicher Kunst. Der Beherrscher weiter Länder des Orients, wo schon seit Jahrhunderten zahlreiche und bedeutende Monumente zur Ehre Allahs und des Propheten entstanden waren, nahm seine Zuflucht nicht zu muhamedanischen Meistern, sondern ein griechischer Christ, Christodulos, war sein erster Baumeister, und die Nachkommen und Landsleute desselben dienten noch lange den Nachfolgern Mahmuds in gleicher Weise. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn wir hier ungeachtet der grossen Bauthätigkeit dieser reichen Monarchen nicht die Entwickelung eines neuen Styls, nicht einmal die Anwendung der frühern Gestaltungen islamischer Bauten, sondern nur eine Nachahmung der Formen vorfinden, welche sich in Byzanz erhalten hatten und deren höchste Ausbildung noch immer die Sophienkirche gab *). Nur die spielende und anmuthige Decoration des Innern, welche allen muhamedanischen Bauten gemein ist, brachten die Türken auch hier nach Europa herüber, während in der architektonischen Anlage selbst die Moscheen sich

*) Die beste Zusammenstellung der Nachrichten über die türkischen Bauten in Constantinopel findet man bei Dallaway, ancient and modern Constantinople. Architektonische Zeichnungen fehlen, was freilich hier weniger, als an andern Punkten der Geschichte zu bedauern ist.

nur durch die Anfügung schlanker Minarets und des unentbehrlichen Vorhofs von christlichen Kirchen unterscheiden. Auch die Benutzung der Materialien von ältern byzantinischen Gebäuden, die man zu diesem Zwecke plünderte oder abbrach, wiederholte sich in dieser Zeit; Constantinopel selbst ist dadurch fast aller Ueberreste aus der langen Reihe der Jahrhunderte byzantinischer Herrschaft beraubt. So ist schon die Moschee des Sultan Bajazet (1498) ganz mit antiken Marmorstücken bekleidet, die man aus vielen Gebäuden nahm; unter ihren zwanzig Säulen sind zehn von Verde antico, vier von Jaspis, sechs von ägyptischem Granit. Die Moschee Sultan Soliman's II. aus dem 16. Jahrhundert erhielt ihren Schmuck durch den Abbruch der berühmten alten Kirche der h. Euphemia in Chalcedon, die Selim's II. aus Alexandria in Troas. Beide gehören zu den bedeutendsten der dreizehn kaiserlichen Moscheen der Hauptstadt. Die Solimanie wird als das höchste Muster von Symmetrie und Eleganz gepriesen, und der Name ihres Baumeisters (Sinan) ist der Aufbewahrung würdig gehalten. Sie bildet ein Quadrat (216 und 210 engl. Fuss); an ihre grosse Kuppel schliessen sich zwei Halbkuppeln an, während die Seitenschiffe von je fünf kleinen Kuppeln bedeckt sind. Vier gewaltige Porphyrsäulen zieren das Innere, vierundzwanzig Säulen und ebensoviele Kuppeln den Porticus des Vorhofs. Ganz ähnlich ist die glänzendste aller Moscheen in Constantinopel, die des Sultan Achmet (1610). Sie bildet ebenfalls ein grosses Quadrat; auf vier gewaltigen cannelirten Säulen ruhet die mittlere Kuppel, vier Halbkuppeln lehnen sich an diese, vier kleinere Kuppeln sind in den Eckräumen aufgeführt. Auch hier also noch eine völlig byzantinische Anordnung. Noch die

neueste der bedeutenden Moscheen, die am Ende des 17. Jahrhunderts von Sultan Osman vollendet wurde, behält die Kuppelform bei, doch bedeckt hier eine Kuppel das ganze Gebäude. Wir sehen also den Nachhall des Styls, der in Justinians Tagen entstand, noch in den neuesten Zeiten. Die Architektur des Islam kehrt gleichsam wieder zu ihrer Quelle zurück, sie ist in ihren spätesten Tagen nicht selbstständiger und kräftiger als bei ihrem ersten Auftreten.

Fünftes Kapitel.

Ueber den Geist der moslemischen Kunst.

Ueberblicken wir die gesammte Bauthätigkeit der Völker des Islam, so finden wir die grösste Mannigfaltigkeit. Nun darf man freilich eine völlig abgeschlossene und unveränderte Einheit, wie etwa die der altägyptischen Architektur, bei diesem Verein von Völkern verschiedener Stämme und Wohnsitze nicht erwarten, wohl aber eine Uebereinstimmung, wie sie bei den Völkern der alten Welt, den Griechen und Römern sogar mit Einschluss der Aegypter, wie sie in noch höherm Grade bei den Völkern des Abendlandes im Mittelalter und in der neuern Zeit zu erkennen ist. Betrachten wir die Moscheen und Grabmäler der Patanen und Moghuln in Indien mit ihren grandiosen Formen und ihren kräftigen Gesimsen, die dunkeln Arcaden der Moschee von Cordova und die spielende Leichtigkeit der Säulenhallen von Alhambra, endlich die byzantinischen Kuppelbauten der Türken, so ist es schwer in diesen wechselnden Formen eine Einheit, den Anhaltspunkt der Vergleichung zu finden. Der Mangel eines

gemeinsamen Grundprincips, aus dem sich das Ganze mit Hauptformen und Details entwickelte, wie der Baum mit Blättern und Früchten aus seinem Keime, eines architektonischen Gedankens, welcher wie der des Säulenhauses im griechischen Tempel oder der der Basilikenform in der christlichen Kirche für mannigfaltige Anwendung fruchtbar war, ist unverkennbar. Diese Erscheinung kann überraschen; sie scheint der Behauptung, dass die geistige Eigenthümlichkeit der Völker in der Kunst sich nothwendig ausspreche, dass eine kräftige und selbstständige Regsamkeit auch eine bestimmte Form erzeugen müsse, zu widersprechen. Denn das System des Islam ist in geistiger Beziehung ein so entschiedenes, dass es den verschiedenen Völkern, die sich ihm unterwarfen, ungeachtet aller Abweichungen, ein gemeinsames Gepräge verliehen hat. Allein in der That findet jene Ansicht auch hier ihre vollste Bestätigung. Denn bei allem Schwankenden und Abweichenden haben diese Bauten doch wieder eine durchgreifende Eigenthümlichkeit, welche sie von den Monumenten andrer Völker scharf unterscheidet und welche auf höchst charakteristische Weise der geistigen Richtung des Islam entspricht.

Diese Eigenthümlichkeit zeigt sich freilich zunächst in einer Weise, welche man als eine negative, als einen Mangel bestimmter Ausbildung ansehen kann, die aber bei näherer Betrachtung doch wieder positiv erscheint. Hierher gehört das Verhältniss des Aeussern mit der nackten Formlosigkeit seiner Wände zu dem reichen Schmucke des Innern, hierher auch die sichtbare und fast absichtliche Vernachlässigung der wesentlich constructiven Glieder, die Willkür in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, von Bogen und Bedeckungen mancher Art, die

Behandlung dieser Formen, wodurch den Säulen der Ausdruck des Stützenden und Festen, den Bogen der der kräftigen Ueberwölbung entzogen, beide mit einem neckenden Spiele so gehalten sind, dass sie als Scheinwerk und unkräftig sich sogleich darstellen. Hierher gehört aber auch ferner die Vorliebe für die Kuppel und die Behandlung derselben, wonach sie niemals in organischer Verbindung mit dem Unterbau, sondern immer als ein willkürlich hinzugefügter Theil erscheint, und mit ihrer Wölbung über dem gradlinigen Unterbau unverbunden lastet oder schwebt *). Fassen wir alle diese Merkmale zusammen, so geben sie den Charakterzug der Willkür oder des Contrastes, welcher bei aller Formlosigkeit doch mit einer gewissen Meisterschaft durchgeführt ist, und dadurch nicht bloss als ein Mangel, sondern als eine entschiedene Eigenthümlichkeit sich geltend macht.

Denn der Mangel des architektonischen Ernstes giebt auch wieder die Freiheit von den Beschränkungen der architektonischen Regel und gestattet dadurch eine grössere Beweglichkeit, welche sich in den Details mehr oder weniger bewährt. So verschieden diese auch in den muhamedanischen Ländern sind, immer zeigt sich darin die Gewandtheit und Bizarrerie einer leicht beweglichen, kühnen, sichern Phantasie. Niemals findet sich z. B. der reine, ernste kreisförmige Bögen, niemals sogar ein nach einfacher mathematischer Regel construirter Spitzbogen, während alle Formen dieser Structur irgend etwas Anregendes, Auffallendes, Abenteuerliches haben; entweder der üppige Kielbogen mit seiner doppelten Schwellung, oder der schwerfällige und dadurch mehr lastende als

*) Dies gilt auch von den indisch-muhamedanischen Bauten, welche übrigens mehr organische Durchbildung haben.

tragende Hufeisenbogen, oder endlich doch der zwar einfache, aber noch immer gedrückte Spitzbogen. Vor Allem charakteristisch ist dann die sonderbare Form der Stalaktitenwölbung, welche die weiteste Verbreitung hat und in allen muhamedanischen Ländern vorzukommen scheint.

Hieran schliesst sich endlich die Verzierung der Wände mit jenen Arabesken, in welchen sich die orientalische Phantasie auf die glänzendste Weise bewährt. Wir sehen hier auf das Entschiedenste, dass der Mangel architektonischer Gliederung und Durchbildung nicht bloss aus einer Stumpfheit des Gefühls, sondern aus einer bewussten Intention hervorgeht. Diese Wandverzierungen, welche wir in allen muhamedanischen Ländern verbreitet finden*), zeichnen sich durch Scharfsinn und Geschmack, reiche Abwechselung und sanfte Anmuth der Linien so sehr aus, dass sie auf diesem Gebiete wirklich etwas Vollendetes leisten. In der Ornamentation der meisten andern Völker herrscht entweder eine Wiederholung und Durchbildung der Hauptformen des Baues oder das Spiel mit natürlichen Gestalten vor. Jenes entspricht allerdings am Meisten den höhern Anforderungen der Baukunst und ist für die Gesammtwirkung eines wohlgegliederten Gebäudes unbedenklich das Wünschenswertheste; allein das Ornament selbst, für sich allein betrachtet, erhält dadurch stets etwas Schweres, und ist für die Anwendung ausserhalb des Gebäudes weniger geeignet. Noch schwerfälliger

*) Genaue Abbildungen besitzen wir zwar nur aus den spanischen und ägyptischen Bauten in den oben angeführten Werken; wie aber diese unter sich übereinstimmen, so scheinen den Beschreibungen zufolge die Decorationen in den übrigen Ländern genau derselben Art zu sein.

und lastender wird es, wenn bei schwächerer Einwirkung des architektonischen Sinnes das Bildliche darin vorherrscht; der Contrast zwischen der Bedeutsamkeit der natürlichen Formen und der zwecklosen leichten Anwendung wird dann in der Regel sehr fühlbar sein, und dem Ornament etwas Gewaltsames und Barbarisches geben. Beispiele der letzten Art gewähren die Bauten der Hindus und manche Gebäude des Mittelalters, Beispiele der ersten wiederum andre christliche Bauten und in gewissem Sinne die griechischen. Die Bildlosigkeit und der Mangel der strengen Architektonik war daher ein günstiger Umstand für die Ausbildung dieser Decorationen, dessen Benutzung aber davon abhing, dass ein festes Stylgesetz diese unbeschränkte Freiheit leitete. Schon bei den Sälen der Alhambra schilderte ich den Charakter dieser Arabesken, hier will ich versuchen, das Gesetz derselben näher auszusprechen. Man darf dabei nicht vergessen, dass es das Gesetz des anscheinend Zufälligen, der Ernst des Spiels, die Einheit des buntesten Wechsels, die Regel der ungebundenen Phantasie ist. Man muss sich auch daran erinnern, dass schon die architektonischen Formen selbst bizarr und wechselnd sind, und also die Decoration sie darin noch übertreffen, aber grade durch diese Steigerung wieder zu einem Abschluss führen muss. Wir sahen schon, dass in der Abtheilung der Arabeskenfelder eine wohlthätige, architektonische Regel durchgeführt, in den Arabesken selbst dagegen das Strengregelmässige consequent vermieden ist. Diese anscheinende Regellosigkeit lässt aber leicht gewisse Regeln erkennen. Die grade Linie ist zwar oft und in der Mehrzahl der Ornamente angewendet, aber sie bildet nicht leicht, oder doch nicht auffallende rechte Winkel; vielmehr wird, wo die

Zeichnung einen Anlauf zum rechten Winkel nimmt, durch eine leichte Erweiterung desselben eine complicirtere Form hervorgebracht, oder der rechte Winkel zwar angefangen, die Linie aber sogleich gebrochen und in andre Verschlingungen fortgeführt. Im Ganzen ist die Richtung der Linien im Verhältniss gegen die Einrahmung eine schräge, aber so dass die Diagonale selbst vermieden ist und das Viereck, zu welchem diese Richtung als Diagonale gehören würde, nicht deutlich hervortritt. Hiedurch entsteht es denn, dass diese Linien sich nicht bloss einfach durchschneiden, sondern schon in ihrer Grundlage ein reiches Netz bilden. Auch dies wird aber nicht einfach und bestimmt sichtbar, sondern es werden nun zwei Linien vielfach gebrochen, in einander übergeleitet und zurückgeführt. Hiedurch können jener Anlage zufolge niemals rechtwinkelige Figuren entstehen, wohl aber bilden sich vieleckige Formen, Sterne und Polygone, wobei die Sterne durch die Verlängerung ihrer Linien über die Durchschnittspunkte, die Polygone durch ein Ausweichen ihrer Linien sich wieder auflösen und in weitere Verschlingungen übergehen. Dazwischen kommen dann unregelmässigere Gestalten vor, wiederum sternartig oder vieleckig, in bunter anmuthiger Verwirrung, in der sich jedoch auch wieder einfachere namentlich rautenförmige Figuren zu bilden scheinen, obgleich dafür gesorgt ist, dass sie sich nicht ganz abschliessen *). So wird überall die Phantasie gereizt, an regelmässige Gebilde erinnert,

*) Will man sich den Gegensatz verschiedener Principien recht anschaulich machen, so vergleiche man mit diesen arabischen Mustern den griechischen Mäander, welcher ebenfalls aus blossen Linienzügen besteht, aber mit seinen ewig wiederholten rechtwinkeligen Umbiegungen die beständigste, einfachste, regelmässigste Wiederkehr, das klarste und festeste Gesetz ausdrückt.

die doch nicht wirklich entstehen. Der Scharfsinn in der Führung dieser Linien, das Hinstreben nach einer bestimmten Figur, das Ausweichen, wenn diese ihrer Vollendung nahe ist, die weitere Verschlingung, die aus einer scheinbaren Unordnung wieder zu festerer Gestaltung übergeht und auch diese nicht vollendet, geben ein überaus anmuthiges Bild. Man hat vermuthet, dass mathematische Studien für diese künstlichen Zeichnungen benutzt wären; gewiss ist, dass die Uebung in der Auflösung algebraischer Aufgaben und die Neigung zu künstlichen und spitzfindigen Fragen nicht ausser Zusammenhang damit stehen. Viele von ihnen sind so eigensinnig und verwickelt, dass man sie für ein Werk des Zufalls halten möchte; aber ohne Zweifel wurden dann solche Muster mit Sorgfalt aufbewahrt und überliefert. In andern Arabesken herrscht die runde Linie vor, selten in streng mathematischer Gestalt, höchst selten als Kreis, sondern mehr pflanzenähnlich, doch so dass sich niemals eine völlige Pflanzengestalt bildet. Diese Curven haben immer einen vollen üppigen Schwung bei leichter Zierlichkeit; sie erinnern an die kühnen Linien, welche bei der raschen Bewegung krummer Säbel im Kampfe entstehen*).

Ein wichtiges Gesetz ist es dann ferner, dass ungeachtet der symmetrischen Abtheilung eine vollständige Gleichheit der correspondirenden Felder vermieden ist. Innerhalb der einzelnen Arabesken findet wohl eine gewisse Wiederkehr der Figuren statt, aber in solcher Weise, dass sie nicht bedeutend auffällt; denn diese

*) In die Klasse dieser Arabesken gehören auch die Inschriften; die Buchstaben sind völlig zu Ornamenten geworden, in der ältern kufischen Schrift durch ihre graden, nur unten abschweifenden Linien ernsten, in der spätern Nekschi-Schrift durch ihre künstlichen Züge mehr abenteuerlichen und wilden Charakters.

wiederkehrenden Figuren verlaufen so in andre, dass sie unmittelbar zu denselben fortführen, und daher nicht in ihrer Uebereinstimmung festgehalten werden können. Dadurch wird es vermieden, dass die Zeichnung eine abgeschlossene, in sich concentrirte Form erhalte; man kann sie vielmehr immer ins Unendliche fortgesetzt denken. Dies bewirkt, dass die Einrahmung niemals aus der Arabeske selbst hervorgeht (wie etwa bei antiken Rosetten und ähnlichen Formen), sondern dass sie ihr von Aussen hinzugefügt ist und sie willkürlich abschneidet, was den Vortheil gewährt, dass für das Ganze des Raums nicht die Arabeske, sondern die Einrahmung architektonische Bedeutung erhält.

Die Wiederkehr einzelner Formen ist immer mehr Gegensatz als Einklang. Eine sehr charakteristische und einfache Art derselben ist die, dass sich in einem zweifarbigen Ornament dieselbe Zeichnung in jeder beider Farben wiederholt, so dass beide zusammen den ganzen Raum ausfüllen und in entgegengesetzter Richtung, die eine von unten nach oben, die andre von oben nach unten durchgeführt sind. Die einfachste Form dieser Art, ist eine, welche sich in Alhambra häufig als schmales, einfassendes Band über der untern Arabeske findet; das fortlaufende Ornament besteht hier in einer stufenförmigen Pyramide von dunkler Farbe, welche sich zu dem ganzen Raume des Bandes so verhält, dass grade dieselbe stufenförmige Pyramide, nur in umgekehrter Richtung und in heller Farbe übrig bleibt. In andern Fällen sind es dann künstlichere Figuren, mit gerundeten Umrissen und mit aufgesetzten Punkten oder Sternen, welche sich in gleicher Weise wiederholen, so dass oft das Auge Mühe hat, die Uebereinstimmung herauszufinden. Manchmal ist dieser

Grundgedanke variirt, so dass entweder in die correspondirenden Stücke eine sich nicht wiederholende Zeichnung fortlaufend einschneidet, oder dass die Wiederholung für den ersten Blick vorhanden zu sein scheint, während in der That etwas daran fehlt. Dies Princip tritt in den reichern Arabesken noch viel sinniger und zierlicher hervor, indem hier ganz ähnliche Figuren wiederkehren aber bald mit Veränderungen, bald in andrer Dimension, und so durch kleine Abweichungen wieder zu der ersten Figur zurückführen.

Zu diesem Wechsel der Linien gehört dann der der Farben, dessen Gesetze schwerer aufzuzeigen sind und mehr der Leitung des dunkeln Gefühls unterliegen. Auch hier sind die Araber Meister. Sie beschränken sich keinesweges auf die vollen, einfachen Farben, wie roth, blau, weiss, Gold, sondern sie lieben ebensosehr die weniger entschiedenen, halben Farben, grün, violet, braun, gelb und wissen sich auch der schwarzen Farbe sehr wohl zu bedienen. Für das eigentlich Architektonische, für eine Anwendung der Farbe, wie die Griechen sie in ihren Gebäuden machten, sind die einfachen Farben vorzuziehen; hier waren die gebrochenen an ihrer Stelle, um reichere Uebergänge und bunteres Spiel zu geben. Dabei ist es denn Regel, diese halben und weniger kräftigen Farben an den minder scheinbaren und bedeutenden Stellen anzubringen. In den Basamenten sind Grün, Weiss, Schwarz, Violet, Blau und ein dunkles Gelb vorherrschend; an den Wänden die Buchstaben golden, die Einfassungen meist azurblau, der Grund roth; in den Kuppeln sind die kleinen Nischen häufig vergoldet oder auf weissem Grunde mit rothen und blauen Ornamenten leuchtend bemalt. In den einzelnen Arabesken sind nach der Natur der Sache die

Farben so vertheilt, dass die eine den Grund giebt, die andre die darauf liegende, lineare Zeichnung. Indessen hinderte dies nicht, dass auch bei künstlichern Arabesken der Grund innerhalb gewisser Linien dunkler angegeben wurde, um so eine abgeschlossene Figur anzudeuten, deren Bedeutung aber wieder durch die Verschlingung ihrer Linien zu andern Figuren aufgelöst wurde. Es gab dies die Gelegenheit bei der benachbarten, verwandten aber abweichenden Figur wieder andre Stellen zu betonen, und dadurch einen andern Gedanken anzuregen, ähnlich, als ob ein Musiker dieselbe Melodie aber mit völlig verändertem Ausdrucke wiederholt. Man sieht, es ist überall auf künstliche, selbstgeschaffene Aufgaben, auf überraschende Lösungen, auf ein neckendes Spiel abgesehen.

Eine bestimmte, positive Eigenthümlichkeit ist hienach der arabischen Kunst nicht abzusprechen. Allein eine weitere Frage ist, ob wir diese für einen wirklichen und vollen Ausdruck ihres Geistes halten dürfen. Auf den ersten Blick erscheint es befremdend, dass sie grade auf diesem leichten und zweideutigen Gebiete ihre Meisterschaft bewähren, und dass ihre architektonische Richtung dahin ausläuft. Das religiöse System, sogar die moralische Lebensansicht des Islam hat etwas Grossartiges und Imponirendes, eine, man kann wohl sagen, architektonische und einfache Schönheit. Die Einheit Gottes, welche alle Zweifel niederschlägt, der Glaube an eine unbedingte Vorausbestimmung, die rücksichtslose Hingebung, welche dadurch bei den Gläubigen entsteht, geben dem Leben der muhamedanischen Völker etwas überaus Gediegenes, eine Ruhe, welche auf uns immer eine mehr oder weniger

wohlthätige Wirkung ausübt. Und dieser Charakter der Ruhe ist eine so entschiedene Folge dieser Lehre, dass er sich bei allen Völkern, die sich zum Islam bekennen, ausgebildet hat, und ihnen immer geblieben ist. Man könnte glauben, dass diese geistige Richtung der Architektur sehr günstig sei, dass aus ihr ein eben so festes, grandioses, überall und durch alle Jahrhunderte gleiches System der Baukunst hervorgehen müsste; um so mehr als diese Kunst die einzige unter den bildenden war, in welcher die Muhamedaner ihr Wesen aussprechen konnten, und als die Vermischung und Trübung des architektonischen Elementes durch das bildliche nicht denkbar war. Der Boden scheint vortrefflich für die Baukunst vorbereitet; wenn sich dennoch kein consequenter, wahrhaft architektonischer Styl ausbildete, so könnte man dies für einen Zufall, für eine Abweichung von der grossen Regel der Entstehung architektonischer Formen halten.

Allein das religiöse und politische System des Koran hat denn doch in Wahrheit jene innerliche Einheit nicht, die es zu haben scheint, es dringt nicht frisch und lebenskräftig aus der natürlichen Anlage der Völker hervor, es beherrscht das Leben, aber wie der verderbliche Befehl des Despoten aus seinem einsamen Palaste, es geht nur darüber fort, wie die Stimme des Imam von dem hohen Minarete. Dieser starre Monotheismus, das System der unbedingten Unterwerfung durchdringt nicht das ganze natürliche Dasein, sondern tödtet es entweder ab oder lässt ihm eine willkürliche, sinnliche Freiheit. Es fehlte ihm die Anlage, Individuen zu durchbilden, die Gesetzmässigkeit des Ganzen mit der Lebensfülle des Einzelnen zu verschmelzen. Das Bekenntniss, dass Allah gross sei und Muhamed sein Prophet, die Beobachtung der vorge-

schriebenen Förmlichkeiten und der gebotenen Pflichten bilden noch keinen Menschen, sie bleiben äussere Hülle, unter welcher die wilde Kraft der Leidenschaften und der Sinnlichkeit um so verderblicher ihr Wesen treibt.

War doch auch schon Muhameds Lehre nicht so aus einem Keime hervorgegangen; neben den abgeleiteten und abstracten Formeln antiker, christlicher, jüdischer Doctrinen, neben den Vorschriften der Enthaltsamkeit und des Fastens, nahm er die ganze Fülle der Sinnlichkeit in sein heiliges Buch auf. Es war nicht bloss die alleinige Grösse Allah's, welche die Völker begeisterte, auch die vollste Befriedigung der Sinne war ihnen verheissen. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man neben der Predigt des übersinnlichen Gottes die lockende Beschreibung des Paradieses liest. Achttausend Diener, sämmtlich schöne Jünglinge, umgeben hier den Gläubigen, zweiundsiebenzig Frauen sind ihm gegönnt, sein Zelt ist mit Perlen, Hyazinthen und Smaragden geschmückt, dreihundert goldne Tische tragen seine Mahlzeit, jeder mit einer Schüssel bedeckt, die letzte so schmackhaft wie die erste; auch Wein ist ihm hier gestattet, der aber nicht berauscht; in ewiger Jugend, umgeben von Kindern, so viel er sie begehrt, lebt hier der Selige und lauscht den Gesängen eines lieblichen Engels oder ergötzt sich am Anblicke Allahs; nach so vielen sinnlichen Genüssen kann auch dieses nur als der höchste, schwerlich also als etwas rein Geistiges gedacht werden. Freilich belohnt diese schwelgerische Fülle den Gläubigen erst in einem jenseitigen Leben, nach der strengen Erfüllung selbst rauher Pflichten; aber immerhin war dadurch der Werth des sinnlichen Genusses anerkannt; selbst die Kasteiung ging von einer solchen Anerkennung aus und bestärkte

sie. Wir sehen also schon im Koran das Princip ausgesprochen, welches sich später immer deutlicher entwickelte, die Verbindung der schärfsten Abstraction mit der vollsten Sinnlichkeit, einer einseitig geistigen Tendenz mit einem groben Materialismus.

Diese Verbindung, so widersprechend auf den ersten Blick ihre Elemente erscheinen, ist nicht auffallend und unnatürlich; die Extreme berühren sich, die Abstraction des Verstandes schlägt leicht in eine materialistische Ansicht um. Besonders dem Orient lag diese Verbindung des Gegensatzes nahe; wir können sie in allen frühern Religionssystemen wahrnehmen. Bei Indern und Aegyptern war mit einer sinnlichen Grundlage die Neigung zur Abstraction, bei Persern und Juden mit einem sehr geistigen und verständigen Anfange ein sehr materialistisches Resultat verschmolzen. Allen diesen Systemen stand das des Koran nicht gar zu fern. Im Bekenntniss herrscht zwar der Monotheismus, strenge wie im Judenthum, aber in praktischer Beziehung ist eine grössere Aehnlichkeit mit dem kriegerischen Dualismus der Lehre Zoroasters nicht zu verkennen. Der Diener Allahs ist wie der des Ormuzd zum Kampfe aufgerufen und ein geistiges Reich steht der Natur gegenüber. Der einsame Gott steigt zwar nicht auf die Erde herab, aber diese erscheint auch nicht so verflüchtigt wie in der hebräischen Anschauung. Vielmehr nähert sich die Praxis des Islam auf dieser Naturseite sogar den heidnischen Systemen; denn Allah leiht den Namen, aber die Natur waltet, zwar ohne dass ihr göttliche Ehre dargebracht würde, aber deshalb nur um so freier und zügelloser. Man kann sagen, dass die schwelgende Ueppigkeit des Inders, die knechtische Furcht des Baalsdieners, die starre Gesetzlichkeit des Aegypters

auch im Islam ihre Stelle fänden. In der stumpfen, beharrlichen Beibehaltung alter Satzungen ohne Prüfung und Fortschritt gleicht der Moslem dem Bewohner des alten Pharaonenlandes, in der abtödtenden mystischen Versenkung in eine bestimmungslose Alleinheit dem Buddhisten. Der selbstzerstörende Wahnsinn des Siva-Cultus wiederholt sich in den Rasereien der Derwische, und wenn sich die abergläubische Menge am Geburtsfeste des Propheten zu Boden wirft, um die Rosse der Prozession über sich fortschreiten zu lassen, so werden wir an jene Inder erinnert, die sich unter die Räder des Götzenwagens stürzen. Diese altheidnischen Religionen hatten einen Vorzug; der Mensch ruhete in ihnen im Schoosse der Natur, er fühlte seinen höhern Beruf zur geistigen Freiheit nicht, aber er kannte auch nicht die Knechtschaft, in der er stand, er war frei von Zweifeln und Zwiespalt. Und auch diese Einfachheit und Ruhe erhielt der Islam seinen Bekennern durch seine fatalistische Lehre der Vorherbestimmung.

Indem der Islam sich so einerseits den uralten Ansichten und Gewohnheiten des Orients anschloss, huldigte er andrerseits dem Gefühle einer höhern Freiheit, das mit dem Christenthume in die Welt gekommen war. Er durchbrach die Scheidewände der Völker, löste den Menschen von den Fesseln der Nationalität, lehrte eine allgemeine Verbrüderung und gründete diese auf ein freiwilliges Anerkenntniss des Einzelnen.

Wir sehen, wie vielen Bedürfnissen und Wünschen der Koran entgegenkam, den alten sowohl wie den neuen. Sein System ist wie ein weites Kleid, das den verschiedensten Körperformen anpassend ist, sie alle in gleicher Gestalt erscheinen lässt, so gross auch ihre geheimen

Mängel sein mögen. Eine Umkehr, eine Aenderung des Menschen fordert er nicht, und eine so tiefe, nachwirkende Lösung der grossen Gegensätze, wie das Christenthum, gewährt er nicht; aber eben deshalb war er leichter verständlich und zugänglich. Er bildete ein künstliches System, dessen Unhaltbarkeit und Verderblichkeit, selbst für jene Völker, durch die neueste Geschichte zu Tage tritt, aber er beruhete auf einer genialen Verschmelzung der verschiedenen nationalen Geistesrichtungen des Orients mit einer neuen, höhern Tendenz. Es erklärt sich hieraus die schnelle Ausbreitung und die lange Dauer des Islam. In der That darf man ihn für diese Völker, wenn sie der Aufnahme oder doch der Durcharbeitung des Christenthums nicht fähig waren, als eine Wohlthat ansehen, die ihnen von der Weisheit der Vorsehung zugedacht war; gewiss wurde bei ihnen ein höheres geistiges Leben durch den Koran angeregt.

Er gab zunächst höchst tiefe, geistige Gedanken; den der allumfassenden, durch Vorherbestimmung alles leitenden Einheit Gottes, und den der subjectiven Freiheit, aber zu diesen in ihrer Abstraction scharf contrastirenden Bestimmungen trat dann als ferneres Element, zwar nur geduldet, aber doch höchst wichtig, die sinnliche Natur. In jeder Beziehung ist daher die Berührung und Verbindung des Entgegengesetzten die Grundform, nach welcher sich alle Lebensgestaltungen auf muhamedanischem Boden modeln. Es ist, wie gesagt, ein höchst orientalisches System, Licht und Schatten, Beweglichkeit und Ruhe, unmittelbar an einander gränzend, in schärfster Steigerung des Gegensatzes, und doch mit einander verbunden. Im Laufe der Geschichte zeigen sich diese Elemente in verschiedener Kraft. Anfangs herrschte das subjective Ele-

ment, das feurige, thätige, reine, vor; es war besonders in den eigentlichen Arabern wirksam, welche die semitische Stammverwandtschaft mit den Juden nicht verleugnen können. Später, nach vollbrachter Mischung mit andern orientalischen Völkern, tritt das andre Element, das der Einheit in Gott oder in der Natur, mehr in den Vorgrund, bald als pantheistischer Mysticismus, bald als starrer, gedankenloser Fatalismus, bald als üppige Schwelgerei. Aber allen diesen verschiedenen Gestaltungen liegt immer dasselbe Gesetz zum Grunde, das des Contrastes, der unmittelbaren Verbindung des Höchsten und Niedrigsten, des Alls und des Einzelnen, der Herrschaft und der Unterwerfung, der Entbehrung und der Schwelgerei, der dürftigsten Einfachheit und der buntesten Mannigfaltigkeit, der anhaltenden Ruhe und der angestrengten Bewegung. Wir finden es in allen Erscheinungen des muhamedanischen Orients, in der Geschichte der schnell aufblühenden und verfallenden Reiche, in den Systemen der Denker und Philosophen, in den Liedern der Dichter, in den Anekdoten der Chronisten wieder. Für die ruhige, stufenweise Entwickelung, für das Nebeneinanderbestehen verschiedener, verwandter Individualitäten, fehlt ein für allemal der Sinn; der Verstand, mit seinem Gesetze des Widerspruchs, bildet die Grundlage, das Gefühl, mit seiner Verwandtschaft zur Natur kann nicht unverkümmert bestehen. Indessen ganz unterdrücken lässt sich das Gefühl für die Natur überhaupt nicht, und hier fand es sogleich durch die Sinnlichkeit, die wie gesagt gewissermassen die Sanction des heiligen Buches erhalten hatte, Eingang. Auf diesem Wege konnte es sich aber nur als subjective Neigung, als Genuss oder Begierde, nicht als objective Anerkennung ausbilden. Dies um so weniger, als

das Gefühl unter dem Einflusse der feurigsten Phantasie stand.

Es ist ein psychologisches Gesetz, dass bei einem einseitigen Vorherrschen der Abstraction die Phantasie wilder, stürmischer, gewaltsamer ist; sie steigt leichter und höher, weil sie nicht an die Natur und ihre Gesetzmässigkeit gebunden, sie mischt die buntesten und glänzendsten Bilder gewaltsam, eben weil der Boden, aus dem sie aufsteigt, trocken und unfruchtbar ist. Hier fand sie überdies in der Grundform des Contrastes ein leichtes Mittel des Aufschwunges und in der Sinnlichkeit einen Antrieb. Daher entstand denn die Neigung für das Zauberhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche, aber auch für das Zierliche, Leichte, Graziöse, welches dann wiederum in dem Schweren, Einfachen, Massenhaften einen Rückhalt und Gegensatz fand.

Es würde zu weit führen, wenn ich in der Geschichte, in der Sitte und selbst in der Tracht der Muhamedaner die Aeusserungen dieser geistigen Grundlagen näher nachweisen wollte; sie bieten sich fast überall leicht dar. Näher mit unserm Zwecke verwandt ist es, sie in der Poesie aufzuzeigen. In den altarabischen Gedichten vor und aus Muhameds Zeit, welche uns aufbehalten sind, herrscht noch ein sehr einfacher, kräftiger Ton, ohne Ueberladung, sie erinnern auch in ihren Metaphern nicht selten an nordische oder germanische Poesien. Im Koran selbst finden wir noch die Gleichnisse mit alttestamentarischer Kraft; die phantastischen Schilderungen sind hier noch mässig, obgleich die Metapher schon kühn und häufig gebraucht wird. Deutlich tritt aber das phantastische Element in den Sagen hervor, welche als mündliche Ueberlieferungen im Anfange des neunten Jahrhunders n. Chr. unter dem

Namen der Sonna gesammelt wurden, und in welchen die Schicksale des Propheten ausgemalt sind. Hier sehen wir schon das Wohlgefallen an dem Uebermässigen, an ungeheuren Zahlen, an unvorstellbaren Gestalten. Als ein Beispiel derselben mag jene Stute Borak angeführt werden, auf der Muhamed seine Himmelsreise vollbrachte, und die menschliches Antlitz, Mähnen von Perlenschnüren, Augen von Rubinen, Ohren von Smaragden hat. Wir können hier schon ermessen, wie wenig diese Richtung zur bildlichen Durchführung der Gestalt geeignet war. Wer möchte das widerlich glänzende Bild des Wunderthiers ausmalen? Es giebt nur den Begriff des möglichst Prächtigen und Leuchtenden; die Schilderung erinnert an die Flüchtigkeit der hebräischen Anschauung, aber es ist nicht mehr der einfache, erhabene Aufschwung, es hat sich Menschliches und Erkünsteltes hineingemischt.

In dieser Bahn schreitet auch später die poetische Phantasie fort. Bei einer durchgeführten Civilisation, bei aller Verfeinerung des Genusses, bei grosser Neigung zur sinnlichen Behaglichkeit konnte es nicht fehlen, dass auch die Schönheit der Natur diese spätern Muhamedaner anzog. Besonders bei den persischen Dichtern ist dies vorherrschend, sie unterlassen nicht, die Schicksale ihrer Liebespaare mit den Veränderungen der Jahreszeiten in Verbindung zu bringen, sie gefallen sich in Landschaftsschilderungen. Aber auch hier verwandelt sich dem betrachtenden Auge stets die einfache Natur in ein schillerndes, unzusammenhängendes Bild. Zwei Beispiele solcher Frühlingsbilder, beide aus dem elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, mögen uns auf den Standpunkt dieser Dichter versetzen. In dem einen heisst es:

Die Fluren kleidet blauer Blumen Schleier,
Die Berge siebenfarbiger Seidenstoff,
Die Erde hauchet Duft der Moschusblasen
Die Weiden tragen Papagein wie Blätter.
Es kam um Mitternacht des Frühlings Wehen,
Willkommen Nordwind! Heil euch Frühlingsdüfte!
Du meinst der Wind trägt Moschus in dem Aermel,
Und Spiele liegen in des Gartens Armen.
Die weisse Rose trägt im Halsband Perlen,
Rubinen sind Syringen Ohrgehänge,
Der Ahorn streckt fünf Finger aus, wie Menschen,
Der Rosen rothes Weinglas zu ergreifen.

Auch Firdûsi mischt in sein grosses episches Gedicht solche Schilderungen ein:

Die Gärten glühn von Rosentinten,
Die Berge voll Tulpen und Hyacinthen.
Im Haine klagt die Nachtigall,
Die Rose seufzt von ihrem Widerhall.
Aus Wolken seh ich Thau und Regen fliessen.
Ich weiss nicht was verwirrt macht die Narcissen*).

Wir sehen, wie sich auch diesen Dichtern das Bild der Natur sogleich in das Gefühl des Genusses, in vereinzelte Erscheinungen und in künstliche, conventionelle Metaphern verwandelt. Und doch sind diese persischen Dichter noch diejenigen, bei welchen die Objectivität des Gefühls am kräftigsten ist. Nur bei ihnen (und allenfalls bei den spätern nachahmenden Osmanen) finden sich epische Dichtungen; die Araber haben nur lyrische, in welchen der Dichter selbst mit seinen Gönnern, Geliebten, Freunden persönlich sich darstellt, oder didaktische, bei denen die Betrachtung oft scharf und tief-

*) S. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens. Wien 1818. Das erste Beispiel von Farruchi, dem Schüler Anssari's S. 47, das zweite S. 57. Ein andres S. 96. Eine ähnliche Schilderung des Herbstes S. 113. Vergl. auch ein Beispiel aus dem Iskender-Nameh des Ahmedi, eines osmanischen Dichters aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. bei v. Hammer. Wien. Jahrb. 57. B. Aug. Bl. S. 2.

sinnig ist, aber kein eigentlich poetisches Element gedeiht. Ueberall finden wir freilich die orientalische Phantasie zu Bildern und Metaphern geneigt, die aber entweder in raschem Wechsel vorüberfliegen, oder conventioneller, feststehender Ausdruck sind, oder endlich schon als bewusste Allegorie angewendet werden. Auch in der Poesie herrscht also beständig entweder nur die Abstraction des Gedankens oder die flüchtige, geniessende Sinnlichkeit. Ihre grösste Schönheit liegt ganz auf subjectivem Boden, in der persönlichen Liebenswürdigkeit des Dichters; der Ausdruck seiner Kraft und Tapferkeit, seiner Frömmigkeit und Weisheit, seiner Sehnsucht oder seiner Behaglichkeit im Genusse, das sind eigentlich die anziehenden Punkte dieser Dichtung. Die gestaltenschaffende Kraft fehlt ihr; zu der poetischen Gattung, in welcher diese vorzugsweise ihr Feld hat, zur dramatischen, hat daher auch die muhamedanische Welt niemals auch nur den Versuch gemacht*).

Es darf uns daher nicht wundern, dass eine bildende Kunst hier nicht aufkommen konnte. Das Verbot des Koran trägt nicht die Schuld; denn auch wo es (wie in Spanien und bei den Persern) überschritten wurde, blieben die Versuche des Bildens auf der untersten Stufe der Rohheit. Es fehlte Trieb und Gefühl für Kunstleistungen dieser Art; die Schönheit, für welche man empfänglich war, konnte hier keine Stelle finden, und eine den Anforderungen orientalischer Phantasie entsprechende Darstellung würde grauenhaft und widerlich geworden sein. Jenes Verbot war in der That ein Beweis von der tiefen

*) Die religiösen Spiele dramatischer Form, in welchen die persischen Schiiten nach den Beschreibungen der Reisenden die Schicksale ihrer Märtyrer darstellen, sind ganz ohne künstlerische Bedeutung.

Einsicht Muhameds und von seiner richtigen Würdigung des nationalen und religiösen Standpunktes; bei dieser Richtung konnten bildliche Darstellungen nicht zur Reinigung, sondern nur als Lockungen der Sinnlichkeit dienen. Gewiss ging er dabei nur von moralisch-politischen Gründen, von einer fast ascetischen Rücksicht aus; aber diese hatten auch auf dem künstlerischen Gebiete Bedeutung.

Die Baukunst wurde von seinem Verbote nicht berührt, aber von den Schranken, welche die aus dem Koran hervorgehende Denkweise ihr stellte, konnte selbst der Prophet sie nicht befreien. Obgleich nicht Nachahmung einzelner Naturerscheinungen, schliesst sie sich doch an die Natur im Ganzen an, und man kann sie als ein Abbild derselben, als eine geistige Darstellung des organischen Zusammenhanges und der ruhigen Entwickelung betrachten, welche die Natur unserm Sinne zeigt. Da nun die Araber auch in der Natur grade nur das erkannten, was nicht in die Architektur übergeht, das Bewegte, Wechselnde, Unruhige, so fehlte ihnen auch der Sinn für die höhern Anforderungen dieser Kunst. In andern Beziehungen aber waren sie wohl dafür ausgerüstet. Die Architektur setzt vor Allem eine Stimmung voraus, in welcher der Einzelne nicht auf sich, auf seine eigene Erforschung und Ergründung angewiesen ist, sondern innerhalb des allgemein Anerkannten sich mit Ruhe und Mässigung bewegt. Und dieser Stimmung war denn sowohl die geistige Unterwerfung, welche der Koran lehrt, als die altorientalische Neigung zu sinnlicher Behaglichkeit günstig. Ein andrer Vortheil für die Architektur war die abstracte Richtung des Islam. Freilich litt auch diese, für ihre Anwendung auf die Kunst, an einem Mangel, sie war mehr arithmetisch, als geometrisch, sie vereinzelte

atomistisch, ohne zu bestimmten Figuren zu gestalten. Allein dennoch war dadurch eine Anlage für die leichte, richtige Handhabung der Formen gegeben. Endlich diente denn die vielfach geübte Phantasie auch hier als gewandte und brauchbare Dienerin.

Ich darf nach diesen Bemerkungen nur Weniges hinzufügen, um im Einzelnen zu zeigen, wie genau die Architektur des Islam dem geistigen Zustande dieser Völker entspricht und ihm einen Ausdruck verleiht. In der Einfachheit und Formlosigkeit der Wände, in dem Mangel plastischer Gliederung erkennen wir die Abstraction von der Natur, die Einsamkeit des Gedankens, die willkürliche Verbindung der Gegensätze. In dem schlanken Minaret, der sich so kühn über den niedrigen, flachen Dächern aufschwingt, ist ein deutliches Bild dieser monotheistischen Frömmigkeit gegeben. Die Kuppel mit ihrer bald flachen, bald geschwungenen, bald schwellenden Form ist ein reiner Ausdruck orientalischer Ueppigkeit; ihre unvermittelte Verbindung mit den flachen Theilen der Decke ist wieder eine Wirkung des contrastirenden Elements. So hält sich das Aeussere mehr im Allgemeinen, während wir in den Details und Verzierungen des Innern die feinsten Züge, die uns in andern Aeusserungen des muhamedanischen Lebens begegnen, wieder antreffen. Der Reichthum und die Zierlichkeit dieser Details sind zunächst in ihrer Beziehung zu der Einfachheit und Armuth des Aeussern charakteristisch. Es ist das freigelassene Spiel der Phantasie in dem Gebiet, welches von den grossen abstracten Gegensätzen der allgemeinen Weltansicht nicht mehr beherrscht wird, die Willkür, welche überall eintritt, wo diese schroffen Gegensätze nicht mehr Anwendung finden, wo man sich nicht mehr mit einfacher

Hingebung an den Fatalismus begnügen kann, sondern zu einer, durch keine Nothwendigkeit vorgezeichneten, freien Entschliessung übergehen muss.

Auch in diesem Spiele machen sich aber wieder die grossen Gesetze geltend, nur dass sie hier überall nicht mehr als herrschende auftreten, sondern der Subjectivität dienen. Hier hat denn auch die historische Entwickelungsstufe und der speciellere Charakter des Landes einen Einfluss. Der einfache Kreisbogen gestaltet sich zunächst und in gewissen Ländern zum vollen Hufeisenbogen, in welchem sich noch die Schwere des lastenden Fatalismus und die Kraft einer kriegerischen Begeisterung, und nur in den vortretenden Imposten die Bizarrerie und der Gegensatz ausspricht. Charakteristisch für eine andre Stufe ist der Spitzbogen, der hier nicht wie in der germanischen Architektur eine vorherrschend constructive, eine praktisch durchführbare, das Ganze und alle Theile gestaltende Bedeutung erhält, sondern nur eine Decoration ist. Als solche giebt er das Bild des Gegensatzes und des Kampfes, so wie der rhythmischen Wiederkehr. Besonders kriegerisch ist er als spitzer Hufeisenbogen, wo sich mit jenem Princip des Kampfes das eines vollern, übermüthigen Selbstgefühls verbindet. Diese Form, die in Spanien und im westlichen Afrika, also in den Gegenden herrschte, wo der Maure dem christlichen Ritter in beständiger Fehde gegenüberstand, ist als ein Pleonasmus des arabischen Elementes anzusehen, welches hier besonders derb ausgesprochen werden musste, und daher, weil im einfachen Spitzbogen eine Anwendbarkeit auf das christliche Lebensprincip fühlbar war, sich gleichsam durch die Hufeisenform dagegen verwahrte.

Endlich dann in den Verzierungen zeigt sich das

orientalische Naturelement, so wie es sich durch den Einfluss des Koran gestaltet hatte, am Lockendsten und Erfreulichsten; diese Nebensache wurde hier Hauptsache. In der Abtheilung der verzierten Flächen erkennen wir den architektonischen Sinn, aber in einer Abstraction. Es ist keine Grundform, kein Grundgedanke da, welcher weiter zu entwickeln wäre, sondern die Anordnung beruht rein auf sich, auf dem einfachen Gedanken und Gesetze des Raumes, der in viele Theile zerfallen muss, die nur durch ihre Begränzung von aussen her, als grössere und kleinere, quadrate und oblonge gebildet werden können; sie spricht dies Gesetz, vermöge der unbestimmten architektonischen Stimmung des Volkes, gefällig und harmonisch aus. In der Zeichnung der Ornamente selbst herrscht als einziges Gesetz die willkürlichste Freiheit der Phantasie, welche sich, um die nothwendige Einheit zu erhalten, ihre Regeln selbst schafft, und deshalb zu allerlei künstlichen und conventionellen Aufgaben ihre Zuflucht nimmt. Die grandiose, aber starre Ruhe der fatalistischen Weltansicht wird hier zum behaglichen Genusse, der schroffe Gegensatz göttlicher Macht und menschlicher Nichtigkeit zur harmlosen, bloss auf Reiz und Unterhaltung gerichteten Abwechselung. Manche Reminiscenz spielt dann in diese Träume hinein; die Form des Zeltes mit der herabhängenden wellenförmigen Linie seiner Decke, mit den Teppichen der Wände wird unwillkürlich nachgeahmt; Stein und Holz müssen sich künstliche und unarchitektonische Verbindungen gefallen lassen und so mit jener Anspielung auf die Vorzeit des Nomadenvolkes zugleich den Reiz des Sonderbaren und Gewagten geben. In den schlanken Säulen erkennt man noch die Zeltstangen, in ihren Kapitälen die Knöpfe, und die wunderlich

ausgezackten Lappen am Rande der Bogen und an den Gewölben der Kuppel gleichen den Franzen der Zelttücher *). Es giebt ferner kaum eine grössere Uebereinstimmung als die der Arabesken mit den Unterhaltungen, durch welche die wandernden Araber die Stunden der Ruhe, die Reichern und die Frauen die wollüstige Langeweile des Harems verkürzen. Das reizende phantastische Mährchen mit seinen überraschenden Wundern, mit seinen unerklärten Beziehungen bildet dabei die Grundlage, es ist die genialste, aus der tiefsten Natur des Volkes hervorgehende Aeusserung dieses Geistes, in welcher sich noch die Anklänge alter Sagen, des frischen Verkehrs mit einer reichen und wunderbaren Natur erhalten haben. Aber wo diese nicht ausreichen, nimmt man zu dürftigern, künstlichern Erzeugnissen seine Zuflucht. Räthsel, versteckte, in Metaphern gehüllte Klugheitsregeln, doppelsinnige Aeusserungen, Sprüche, die vor- und rückwärts gelesen ähnlichen oder verschiedenen Sinn geben, werden dann mitgetheilt. Auch die Poesie selbst schliesst sich an diese Form an. Von früher Zeit an kennt sie den **Reim**, das Spiel des wiederkehrenden Gleichklanges, handhabt ihn aber auf eigenthümliche Weise, indem sie ihn bald der ungebundenen Rede, wie ein bloss zufälliges Element, zur Ueberraschung einmischt, bald dasselbe Wort mit Veränderung des Sinnes beständig wiederkehren lässt, bald sich in allerlei Künsteleien

*) Man kann hier beobachten, welche Bedeutung solche Reminiscenzen haben. Sie sind nicht Nachahmungen, welche unmittelbar aus dem Naturzustande in die Architektur übergehen; in der Moschee von Cordova ist nichts Zeltartiges zu erkennen. Sie finden sich erst auf der letzten Stufe der Cultur ein; das späte Alter erinnert sich mit Wohlgefallen an die Formen seines Jugendlebens und spielt geschwätzig mit ihnen.

gefällt. Man sieht, das Spiel mit einer willkürlichen Schwierigkeit, die anscheinende Leichtigkeit mühsamer Zusammensetzungen hat einen höhern Werth als der Inhalt der Dichtung *). Diese strömt nicht wie ein voller Strom aus seiner natürlichen Quelle, sondern springt in künstlichen Brunnen von bizarrer und überraschender Form. In dieser Weise ist die arabische Poesie dann aber auch unübertrefflich; mit bewundernswürdiger Leichtigkeit und Anmuth bewegt sie sich zwischen solchen Hemmnissen und überrascht nicht bloss durch diese Geschicklichkeit, sondern auch durch die Tiefe einzelner Gedanken, welche in der künstlichen Einrahmung eindringlicher wirken.

Der Gebrauch des Reimes scheint auf eine musikalische Richtung des Gemüthes hinzudeuten, und manche andren Eigenthümlichkeiten in der Kunstrichtung der Muhamedaner könnten uns auf die Vermuthung führen, dass sie die Musik besonders begünstigt haben müssten. Keine andere Kunst ist so geeignet wie diese, die Seele in süsse Träumereien einzuwiegen, sie anmuthig zu beschäftigen, ihr unbestimmte Gefühle einzuflössen, keine verbindet so sehr die Elemente des Verständigen, Scharfsinnigen und der Empfindung, keine ist in gleichem Grade sowohl zu strenger Einfachheit als zu leichter Tändelei ausgestattet. In den Arabesken und in dem Klangspiele des Reimes findet sich so Vieles, was der Musik verwandt ist; das Wohlgefallen an Verhältnissen, an der Wiederkehr, an rhythmischen und harmonischen Verschlingungen. Man hat wohl die Musik als die Schönheit des Wechsels bezeichnen wollen, und dieselbe Bezeichnung

*) Ich werde später auf den Reim bei den germanischen Völkern, wo er eine viel höhere Bedeutung hat, zurückkommen.

kann man für jene Spiele des Reims und der Zeichnung brauchen. Dennoch ist die Tonkunst bei diesen Völkern auf der niedrigsten Stufe geblieben. Wohl ist sie beliebt; der Landmann auf dem Felde, der Handwerker, der Schiffer in seinem Nachen begleiten ihre Arbeit mit Gesang. Selbst der Koran wird mit einer Art Melodie gelesen und der Ruf zum Gebete von den Minarets erschallt in einem festen Tonfalle. Banden von Musikanten mit mannigfach wechselnden Instrumenten, Sänger beiderlei Geschlechtes ziehen umher, und sind in den Harems und Kaffeehäusern wohl gelitten. Auch ist die Musik der Araber nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit; noch jetzt haben sich, selbst in Spanien, ihre weichen, klagenden Tonweisen erhalten*). Selbst der mathematische Theil der Musik entging ihrer Aufmerksamkeit nicht, man kennt theoretische Werke der Araber über diesen Gegenstand. Dennoch ist sie zu einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung nicht gediehen; der Beschäftigung eines ernsten Mannes wird sie unwürdig gehalten, als verführerisch und zerstreuend vermieden. Ein so bestimmtes Verbot wie der Malerei steht dieser Kunst nicht entgegen, hier jedenfalls also kann der Grund nur ein innerer sein. Wir können nicht zweifeln, worin er zu suchen ist; nur da wo der Ernst des Lebens nicht die trübe Gestalt des Zwanges und der Entsagung, wo das Wohlgefallen an der Schönheit nicht die Form der sinnlichen, selbstsüchtigen Begierde annimmt, kann die Musik gedeihen. Nur da

*) Sie theilen den Ton in Drittel und erhalten dadurch eine weiche Abstufung der Töne. Lane a. a. O. II. p. 63. ff. Die Tonkunst wird von den Arabern mit dem griechischen Worte: Musik benannt, und die Namen mehrerer Instrumente stammen aus dieser Sprache, die meisten musikalischen Kunstausdrücke sind aber von den Persern oder Indern entlehnt.

kann sich diese Hingebung, diese Innigkeit ausbilden, welche in den leichten, wirkungslosen Tönen die Stimmungen des Gemüthes wiederklingend empfindet. Mit Recht tragen daher die ehrbaren Anhänger des Propheten Scheu, sich dieser geistigen, jedem Zwangsgebote entfliehenden Kunst zu überlassen, sie würde sie nur zum sinnlichen Genusse reizen.

Diese Beziehungen auf die Künste der Rede und des Tons können unser Urtheil über die Baukunst noch näher bestimmen. Wie jene poetischen Künsteleien lockt die architektonische Arabeske durch ihr Räthselspiel, fesselt die Seele durch den Schwung ihrer Linien, täuscht sie immer aufs Neue durch die Andeutung verborgener Regel, gewährt ihr eine Beschäftigung, welche keinen Ernst erfordert, immer abgebrochen und immer wieder erneuert werden kann, eignet sich zu endloser Fortsetzung wie jene redseligen Makamen des Hariri oder wie der Einklang des Reimes der Ghasele. In beiden dieselbe müssige Geschäftigkeit, ein sanftes Wiegen der Phantasie, eine Bewegung, welche das Gefühl des Daseins giebt, ohne zu ermüden.

Diese Architektur entspricht daher im Ganzen wie in ihren Theilen dem Geiste des Islam, sie theilt dessen Vorzüge und zeigt sie im vortheilhaftesten Lichte. Sie nimmt in der Geschichte der Kunst, wie dieser in der Entwickelung der Menschheit, eine wichtige Stelle ein, wenn auch nur als Rückwirkung und Gegensatz. Denn in der That, wie die Vorzüge dieser geistigen Richtung, theilt sie auch ihre Mängel. Denn wenn an dem Aeussern der arabischen Gebäude anfangs ihre Einfachheit und Schmucklosigkeit imponirt, so fühlen wir bald die Leere des Formlosen und suchen nach einer weitern Durchfüh-

rung und Erfüllung. Und wenn wir diese in der Decoration gefunden und uns einige Zeit dem Reize dieses sinnreichen, mährchenhaften Spiels hingegeben haben, so überschleicht uns ein ganz ähnliches Gefühl. Es ist denn doch nur ein zweckloser Genuss ohne bleibenden Gewinn; es sind nur täuschende Schatten, die uns umspielen; wir sehnen uns nach einer festen, wahren Gestalt. Dies Gefühl der Ermüdung ist ein ganz gerechtes, weil diese leichten Ornamente nicht bloss eine zufällige Zugabe sind, sondern die höchste Leistung ausmachen. Wir bewegen uns zwischen den Extremen einer unausgebildeten Anlage und der blossen Decoration; die wichtige Verbindung durch organische Glieder fehlt. Während die Architektur die starre Nothwendigkeit zur Freiheit hindurchführen, dem bloss Dienenden und Zweckgemässen die Gestalt des Organischen und Belebten verleihen soll, ist hier von vorne herein diese Aufgabe umgangen, die harte Nothwendigkeit unvermittelt an den Luxus geknüpft. Wir finden das Erhabene (wiewohl nur in schwachen Anklängen) und das Angenehme in reichster Ausbildung, das Schöne hat eigentlich keine Stelle gefunden.

Im Eingange dieses Buchs machte ich auf die Verwandtschaft der Araber mit den Juden aufmerksam; die Betrachtung ihrer künstlerischen Entwickelung und der innern Gründe derselben hat dies bestätigt. Es ist dieselbe Richtung des Monotheismus, des Gegensatzes zwischen einem geistig gedachten Gotte und der materiellen Natur, welche bei beiden ihr ganzes Wesen durchdringt und eine einseitige Schärfe des Verstandes neben einer gesteigerten Thätigkeit der Phantasie erzeugt. Aber auch die Verschiedenheit beider Völker verdient Beachtung. In Beziehung auf die bildende Kunst haben die

Muhamedaner einen Vorzug; ihre Architektur erreichte eine höhere Entwickelung und grössere Eigenthümlichkeit, als wir der der Juden zuschreiben dürfen, das Schönheitsgefühl äusserte sich wenigstens in der Arabeske lebhaft und geistreich. Die Ursache dieser Erscheinung ist in der späteren Entstehung des Islam und in seinen Bestandtheilen zu suchen; er nahm die Resultate der Volksbildung heidnischer und christlicher Nationen in sich auf, die Kunst war schon zu tief in das Lebensblut des menschlichen Geschlechts eingedrungen, um ganz ignorirt zu werden. In Beziehung auf das Naturgefühl erscheinen dagegen die Muhamedaner schwächer; wie kleinlich und gekünstelt sind ihre Bilder, ihre Ansichten gegen die urkräftigen grossartigen Anschauungen der hebräischen Dichter. Wir sehen hier die Folgen des Ursprungs der religiösen Begeisterung beider. Bei den Juden trug die Offenbarung den Stempel der tiefsten, wenn auch in menschliche Worte gekleideten Wahrheit, sie war nicht plötzlich aufgedrungen, sondern mit dem Leben des Volkes hervorgewachsen; die ganze Kraft der Natur lebte in ihr. Bei den Muhamedanern war der Koran das Werk eines einzelnen, wenn auch bedeutenden Menschen, eine gewaltsam auferlegte Lehre, welche zu der grossen Natur in einem unbestimmten und beschränkten Verhältnisse stand, und den Beziehungen zu ihr den Charakter einer spielenden Willkür aufdrückte.

Viertes Buch.

Das Karolingische Zeitalter.

Anfänge christlich-germanischer Kunst.



Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Wir kommen endlich aus dem fernen Orient und von fremden Nationen auf heimischen Boden zurück; wir dürfen ihn freudig begrüssen, denn wir gehen schöneren Erfolgen, als wir bisher beobachten konnten, entgegen. Es giebt einzelne Stellen in der Geschichte, wo wir deutlicher als an andern die leitende Hand der Vorsehung wahrzunehmen glauben. Eine solche Stelle ist das Zusammentreffen des Christenthums mit den germanischen Völkern; hier scheint eine Vorherbestimmung erkennbar, welche diese Religion und diese Nationalität für einander geschaffen hatte; nur durch das Evangelium konnte diesen Völkern ihre höhere Entwickelung zu Theil werden, und nur durch diese Völker konnte das Christenthum völlig in freies, gestaltetes Völkerleben übergehen.

Wir sahen schon, wie es unter den weströmischen Imperatoren und im byzantinischen Reiche nur in verkümmerter Gestalt erschien; eine althergebrachte Civilisation und Sitte, auf ganz andrer Grundlage beruhend, vielleicht

selbst ein klimatisches Element südlicher Natur stand mit der neuen Lehre im Widerspruch. Es war dafür gesorgt, während sie hier ihre erste dogmatische Begründung erhielt, dass ihre sittlichen Anforderungen einen fruchtbarern Boden fänden. Fern von der Wiege des Christenthums, in den Wäldern Germaniens war das Volk vorbereitet, dem es vor Allen zusagte, das hier gleichsam müssig ruhete, bis die Zeit der Bestimmung kam. Schon Tacitus, der die Deutschen schildert lange ehe das Christenthum zu ihnen kam, er selbst ein Römer im vollen Sinne des Wortes, ohne Ahnung von dem innern Geiste der christlichen Lehre, beschreibt uns ihren Charakter so, dass wir die Grundzüge einer dem Christenthume verwandten Anlage nicht verkennen können. Hier war der Einzelne nicht wie bei den Orientalen an seine Caste, nicht wie bei den Griechen durch die festen Gesetze seiner Stadt gebunden, er war ganz Mensch, ganz frei. Nur das Band der Familie vereinigte die Germanen, und auch dieses theils nur in einzelnen rechtlichen Beziehungen, die nicht die ganze Person betrafen, theils nur als natürliche Anhänglichkeit des Gefühls. Alle übrigen Verbindungen erschienen als freie, selbst gewählte Verbrüderungen. Der Wille des Einzelnen war für ihn einziges, aber auch unverbrüchliches Gesetz, so sehr, dass wenn er sich selbst als den Preis des Würfels setzte, sich in Sclaverei verspielte, er auch dieser Verpflichtung, da er sie einmal übernommen, Genüge leisten musste. Nicht nach Stammesrecht, nicht nach den Beschlüssen der Gemeinde, sondern aus persönlicher Achtung wählten sich Männer und Jünglinge einen tapfern Führer, um ihm bis in den Tod zu folgen. Ihn zu verlassen, war die grösste Schmach; Treubruch und Meineid wurden aufs Höchste geahndet.

Wenn der Freie über sich verfügt hatte, war es unabänderlich. Nicht bloss die Männer, sondern auch die Frauen waren freier. Keine Spur von orientalischer Absonderung, selbst in die Schlachten folgten sie. Und hohe Achtung wurde dem tiefen, durch äussere Gründe weniger irregeleiteten Gefühle der Frauen gezollt, man verehrte in ihnen einen Geist der Weissagung.

So finden wir hier selbst in der rohen Form sinnlicher Willkür, die Richtung auf das Gemüthsleben, deren das Christenthum bedurfte; hier war die Seele so weit geöffnet, dass die Wurzeln der neuen Lehre bis in die innerste Tiefe dringen konnten, hier konnte sich die christliche Hingebung und Wärme nicht bloss als seltene Begeisterung oder als eine gewaltsame Steigerung Einzelner, sondern als natürliche Eigenschaft einer ganzen Nation ausbilden. Diese höchste Ausdehnung des Freiheitsbegriffes hatte freilich ihr Gefährliches. Wo jeder nur sein Gefühl als Richter anerkennt, nur seinen Empfindungen folgt, da kann ein bleibender Volksgeist, ein geordneter Staat mit festen Sitten, eine tiefe Bildung nicht leicht entstehen. Leidenschaft und Willkür werden immer wieder die Einheit des Ganzen zerreissen. Jene natürliche Ausbildung des Geistes für Staat und Sitte, Kunst und Wissenschaft, die wir in der alten Welt bewundern, konnte sich hier nicht aus dem Volke selbst entwickeln. Auch das Christenthum konnte unmittelbar und durch sich allein nicht Eingang finden, weil die Vorbildung für seine tiefen Lehren, die bürgerliche Ordnung, neben welcher das erste Verständniss derselben ruhig gedeihen konnte, fehlten. Die alten Völker waren also nothwendig die Vermittler zwischen dem Christenthume und den Germanen; nur dadurch dass diese gleichzeitig auch einen Theil der



römischen Gesetzlichkeit aufnahmen, war es möglich, dass jenes tiefer bei ihnen eindrang. Wenn aber rohe Völker die Bildung nicht in sich allmälig erzeugen, sondern von Aussen her empfangen, so ist es natürlich, dass sie sich zuerst daraus nur das allgemein Menschliche, dessen Nutzen sie leicht einsehen, aneignen, also mehr das Sinnliche, welches auch der Eigensucht des Menschen am Meisten verwandt ist und am Leichtesten in Verderbniss übergeht.

Man hat wohl die tiefere Empfänglichkeit der Germanen für die christliche Sitte aus ihrer grössern Einfachheit und Unverdorbenheit erklärt. Allein das Böse ist im Zustande der Rohheit nicht geringer als in dem der Civilisation. Auch bemerkten wir schon, dass bei den Griechen und Römern nicht die verderbte, sondern die erhaltene und deshalb heidnische Sitte dem Christenthume entgegenstand. Von dieser waren freilich die Germanen freier, aber was sie davon annahmen wirkte um so nachtheiliger, als es mit ihrer natürlichen Rohheit in Verbindung trat.

Nur die innere Anlage des deutschen Charakters machte denselben für die tiefste Empfängniss des christlichen Geistes geeignet, und bei der gleichzeitigen Berührung mit römischer Sitte und mit christlicher Lehre konnte diese Anlage sich keinesweges sogleich entwickeln. Ueberall ist nichts schwieriger als sich selbst treu zu bleiben; allzuleicht nimmt der angeborne Charakter durch den Widerspruch gegen die Aussenwelt eine falsche Färbung an. Besonders aber in starken und tiefen Naturen werden oft die glücklichsten Anlagen in einer verkehrten, jugendlichen Anwendung fast unkenntlich, bis sie erst später wieder hervortreten. So geschah es auch diesen

deutschen Völkern; statt durch ihre Bekehrung und durch die Ordnung römischer Sitten zu gewinnen, wurde ihre Rohheit nur lasterhafter, ihr Sinn nur leidenschaftlicher; vielleicht trug sogar das Christenthum selbst dazu bei, diese Verwilderung zu steigern. Das Evangelium, indem es nicht bloss äussere Opfer, sondern innern Glauben, freie Zustimmung und persönliches Bekenntniss fordert, stellt den einzelnen Menschen viel höher, als jene Volksreligionen, welche ohne Ansprüche auf eigene Prüfung von einem Geschlechte zum andern sich vererbten. An rohe, zur Willkür gewöhnte Menschen gebracht, musste es anfangs die Kraft des eignen selbstsüchtigen Willens noch stärken, indem es dieselbe so hoch ehrte. Die Einwirkung auf das Innere, der Aufruf zur Reue und Besserung musste die Gemüther, so lange sie noch nicht die starke Naturkraft der Leidenschaft bewältigt hatten, eher aufreizen, und nach schneller Busse eben so schnellen Rückfall herbeiführen. Aber dennoch war dieser Weg der einzige, um das Christenthum tief in das innere Leben der Menschheit einzuwurzeln. Nicht immer hat der, welcher schnell annimmt und gelehrig scheint, am Besten aufgefasst, sondern oft zeigt sich der, welcher lange widerstrebt, in der Folge tiefer und fruchtbarer ergriffen. Die Geschichte der germanischen Völker ist eine Bestätigung dieser Wahrheit.

Die ersten, welche bleibende Sitze nahmen, und einen gewissen Grad von Cultur erlangten, waren die Ostgothen, die unter dem grossen Theoderich nach Italien kamen. Sie scheinen die bildsamsten, mässigsten unter den Deutschen der Völkerwanderung gewesen zu sein. Schon dass sie sich in kirchlicher Beziehung, selbst als sie unter Katholiken lebten, zur arianischen Lehre

bekannten, zu einer Lehre, welche die tieferen Geheimnisse des Glaubens umgeht und eine rationalistische Begreiflichkeit hinein zu bringen sucht, zeigt einen weltlichverständigen, aber weniger tiefen Sinn. In Italien, in dem gebildetesten Lande des Westens, wo sie vereinzelt unter Römern lebten, begriffen sie die höhere Cultur wenigstens soweit, um die äussern Vortheile derselben, Ordnung und Gesetzlichkeit, Glanz und Bequemlichkeit sich aneignen zu wollen. Zwar fehlte es nicht, dass sie oft im Bewusstsein ihrer Kraft mit Verachtung auf die Römer herab sahen, auch blieben sie persönlich von ihnen getrennt, da nach germanischer Ansicht nicht das Land, sondern die Herkunft das Recht bestimmte, nach welchem ein jeder lebte. Theoderich versuchte es schon, beide verschiedenen Stämme seiner Unterthanen zu verschmelzen; er umgab sich mit römischen Beamten, erliess Edicte im prunkenden Curialstyle der Kaiser, und stellte sich als den Beschützer der Künste und der Ueberreste des Alterthums dar. Indessen erlangten seine Gothen dadurch nur eine gefährliche Halbcultur, äussere Tünche bei innerer Rohheit, welche ihre alte Treue wankend machte und ihre Kraft lähmte. Nach sehr kurzer Zeit schon konnten sie, uneinig unter einander, den Kampf mit den Feldherrn Justinians nicht mehr bestehen, und bald darauf wurde Italien eine leichte Beute der Longobarden.

Auch diese bekannten sich anfangs und grösstentheils zur arianischen Lehre, sie waren aber weniger bildsam und aneignend als die Gothen; der germanische Geist erhielt sich daher bei ihnen reiner, sie mischten sich weniger mit den Römern. Ihre Regierung nahm niemals den monarchischen Charakter an, wie die Theoderichs, sondern die Könige hingen mehr von ihren Grossen und

Anführern ab, während diese wieder mit ihren unmittelbaren Untergebenen in ähnlichem Verhältnisse standen; das Lehnsverhältniss fing an sich auszubilden. Auch in einzelnen Lebenszügen erkennen wir den deutschen Charakter bei ihnen deutlicher, das Romantische der Liebe, das Wohlgefallen an abenteuerlichen Ritterthaten, Gefühle, die erst viel später ihre poetische Ausbildung erlangten, werden hier bemerkbar *). Aber daneben behielten sie auch in Italien die rohe, verwilderte Sitte, die sie aus ihren frühern Lagerplätzen in slavischen Ländern mitgebracht hatten, ja sie steigerten sich hier noch, wie berauscht durch die Genüsse des Südens, in zügelloser Leidenschaft. Der Einfluss der Kirche war selbst dann, als ihre Könige katholisch geworden waren, nur vorübergehend; der römische Bischof hatte harte Tage unter ihnen. Durch ihre längere und strenge Gewaltherrschaft mischte sich ohne ihren Willen der Charakter der römischen und germanischen Bewohner des Landes, und sie legten dadurch die Grundlage des spätern italienischen Volksthums.

Reiner erhielt sich der deutsche Geist bei den Franken, welche in Gallien eine, wenn auch romanisirte, doch ursprünglich mehr verwandte Nation beherrschten. Sie waren die ersten Germanen, welche statt des arianischen, das katholische Christenthum ergriffen, das mehr geeignet war, tiefe Begeisterung und poetische Regungen zu erwecken. Auch hier aber trug weder das Christenthum sogleich seine schönsten sittlichen Früchte, noch zeigte sich der germanische Charakter ohne Weiteres

*) Alboin und Rosamunde; zierlicher und romantischer die Werbung Autharichs um die Baierische Königstochter Theodelinde (Paul. Diac. lib. II. c. 29, 34; Gibbon c. 45.)

von seiner bessern Seite, in seiner tiefen Treue und Zuverlässigkeit; vielmehr entwickelte sich unter den Königen des ersten Stammes, den Merowingern, ein Zustand von wilder Ruchlosigkeit, wie ihn die Geschichte kaum zu irgend einer Zeit gekannt hat. In den Familienzwisten dieses Hauses kämpfen sie nicht bloss mit wilden, aber ehrlichen Waffen, sondern Treubruch und Verrath, List und heimlicher Mord sind gewöhnlich, und man liest mit Entsetzen, was die Geschichtschreiber ruhig und selbst ohne Verwunderung in ihren Chroniken, wie alltägliche Vorfälle, erzählen. Es wird hier im höchsten Grade deutlich, wie die oberflächliche Bildung und der verführerische Reichthum, welchen sie von den Römern überkamen, den rohen Sinn der Germanen verwirrte*). Indessen so übel, wie bei den herrschenden Geschlechtern, sah es im Kern des Volkes wohl nicht aus. Wenn auch roh und verwildert waren diese Franken doch für die Lehren der Kirche und für die bessern Eingebungen des Gefühls nicht taub. Eine kräftigere und reinere Generation ging aus dem Volke hervor, die letzten Sprösslinge der entarteten Merowinger wurden in die Einsamkeit des Klosters verwiesen, und die Nachkommen Pipins von Herstall bestiegen den Thron.

In Karl dem Grossen sehen wir schon eine ächt christliche und ächt deutsche Gestalt. Niemals hat die Geschichte einem Regenten mit grösserm Rechte als ihm den Namen des Grossen gegeben; sein redlicher Wille, sein Scharfsinn, seine Feldherrntalente, seine Thätigkeit sind wahrhaft bewundernswerth. Wie unterscheidet er sich von jenen Herrschern des byzantinischen Reiches,

*) Reich an interessanten Sittenschilderungen aus dieser Zeit ist: Loebell, Gregor von Tours. Leipzig 1839.

welche im Innern ihres Palastes vegetirend, die Regierung ihren Dienern überlassen. Er ist unermüdlich; bald finden wir ihn auf den Schlachtfeldern der entferntesten Länder, in Italien, bei den heidnischen Sachsen, in der spanischen Mark; bald ist er mit den friedlichen Aufgaben des Regenten und selbst des Hausvaters beschäftigt. In diesem neuen Reiche war alles zu ordnen; Karl leitete alles selbst. In zahlreichen Gesetzen gab er Bestimmungen für die Verwaltung des Staats und der Kirche, für Schulbildung und Rechtspflege, und in die Ausführung seiner Vorschriften griff er überall selbst ein. Auf seinen Meierhöfen prüft er die Wirthschaftsführung, in den Klöstern besucht er die Schulen; wo er nicht selbst sehen kann, müssen seine Sendgrafen und Bischöfe das Land durchstreifen und ihm berichten.

Römische Kirche, Gelehrsamkeit, Kunst galt ihm hoch; in jeder Beziehung lehnte er sich an römische Traditionen an. Wie seine Vorfahren führte er den Titel eines Patricius und nicht unvorbereitet empfing er vom Papste Leo die Kaiserkrone. Ungeachtet schon drei Jahrhunderte seit dem Untergange des abendländischen Reiches verflossen waren, lebte in den Völkern die Erinnerung an die Einheit des Reiches und an seinen Mittelpunkt Rom, und die Erneuerung der Kaiserwürde war daher vom grössten Einflusse. Allein dabei war Karl weit davon entfernt, seine Nationalität zu verläugnen. Er sammelte deutsche Volkslieder, gab den Monaten deutsche Namen; er trug fränkische Kleidung und suchte durch Spott wie durch Gesetze seine Franken abzuhalten, sie mit römischer zu vertauschen. Beide Elemente, römische Cultur und deutsche Kraft wollte er offenbar mit einander verschmelzen, aber das römische, als das Neue, das

Schwierigere, das für den Dienst der Kirche Erforderliche nahm seine Sorge in höherm Maasse in Anspruch. Er verschrieb Lehrer und Hülfsmittel aus Italien und vertheilte sie in den Klosterschulen, welche die Mittelpunkte der Bildung in den Provinzen werden sollten; er ging im Eifer des Lernens voran; Latein sprach er, griechisch verstand er wenigstens, gern wohnte er den grammatischen und theologischen Unterhaltungen seiner Hofgelehrten bei; er lernte rechnen und noch in alten Tagen versuchte er freilich mit geringem Erfolge die kriegerische Hand im Schreiben zu üben. Wir sehen hier an ihm selbst den Mangel der einfachsten Vorbildung bei einem scharfen Blicke und einem selbstständigen Urtheile über die wichtigsten Dinge. Er war ein treuer Sohn der römischen Kirche, aber blind folgte er auch ihren Entscheidungen nicht. Dies zeigte sich besonders bei einer merkwürdigen Veranlassung, die mit unserm Gegenstande in näherer Beziehung steht, nämlich bei Gelegenheit des Bilderstreites im byzantinischen Reiche. Dieser Streit hatte im Ganzen auf das Abendland geringe Einwirkung; die römischen Bischöfe erklärten sich entschieden gegen die Ansicht der bilderstürmenden Kaiser und der bereits festgestellte Gebrauch der Bilder in den Kirchen blieb überall bestehen. Erst als es der Kaiserin Irene gelungen war, den Zwist beizulegen und durch den Beschluss eines Concils die Bilder in ihre Rechte einzusetzen, als sie dann diesen Beschluss dem Papste Hadrian zur Mittheilung an die abendländischen Fürsten übersendete, liess sich ein Widerspruch gegen diese den Bildern zu günstig gehaltene Entscheidung vernehmen. Karl selbst nahm daran den eifrigsten Antheil, ein Buch, welches seine Grundsätze darüber enthielt (die s. g. libri Carolini) wurde verfasst

und ein Concil zu Frankfurt am Main*) unter seinem eignen Vorsitze gehalten, in welchem die versammelten Bischöfe sich seinem Willen gemäss gegen den Bilderdienst erklärten. Auf die Kunst selbst hatte dieser Beschluss keinen Einfluss; das Ansehn der Bilder erhielt sich nach wie vor. Karl erklärte ausdrücklich, dass er sie keineswegs verachte, selbst aus den Kirchen nicht verbanne, wenn ihnen nur nicht Anbetung gezollt werde**); er war vielmehr ein beharrlicher Gönner der Kunst und sorgte auf das Eifrigste für die Erhaltung der vorhandenen und für die Ausführung neuer Malereien. Es zeigt sich aber, wenn ich nicht irre, in diesem Widerstreben der Franken der verständig nüchterne Sinn der Germanen, derselbe, welcher sie früher dem Arianismus geneigt gemacht hatte, der aber auch mit ihrer sinnlichen Rohheit im Zusammenhange stand.

Karls Bemühungen, Schulbildung und Gelehrsamkeit unter seinen Deutschen zu verbreiten, konnten natürlich nicht augenblicklich sehr grosse Erfolge herbeiführen. Sie sind vorzüglich bedeutend wegen ihrer Nachwirkungen; die Klöster, welche er gestiftet hatte, wurden Asyle der Bildung in den Stürmen der kommenden Jahrhunderte, die Gesetze, welche er gab, erhielten einige Ordnung in der allgemeinen Verwirrung, und vor Allem war er selbst

*) Bekanntlich ist die Aechtheit der überlieferten Beschlüsse dieser Synode katholischer Seits bezweifelt. S. dagegen Lorentz, Alcuin's Leben S. 130. Richtig ist es indessen, dass das Concil über die Beschlüsse von Nicaea falsch belehrt war, und dass sich namentlich die Sätze, welche man in Frankfurt verdammte, nicht so darin vorfinden.

**) Nam dum nihil nos in imaginibus spernamus praeter adorationem, in basilicis Sanctorum imagines, non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum, habere permittimus. Carol. M. De imag. l. 3. c. 16.

ein Vorbild der spätern Herrscher deutschen Stammes. Der Weg, den er eingeschlagen hatte, germanische und romanische Elemente zu verschmelzen war gewiss der richtige; aber zunächst hatten diese Bemühungen auch nachtheilige Erfolge. Bei der hergebrachten Rohheit, bei dem Mangel aller Vorbildung musste der Lerneifer oft in ein geistloses, unverstandenes Aufnehmen übergehn, oft ermatten. Karl selbst erfuhr dies an seinen Klosterschulen. Während an einzelnen Orten die anregende Begeisterung des Lehrers oder die überwiegenden Fähigkeiten einiger Mitschüler einen Eifer hervorriefen, der in eine kindische Freude an vereinzelten Sätzen, an einer trocknen und schwerfälligen Nachahmung des römischen Styls in Prosa oder Versen überging, versank man an andern sogleich, nachdem der Besuch des Kaisers oder des von ihm beauftragten Bischofs vorüber war, wieder in eine träge Nachlässigkeit, in der denn die angelernten Lehren bald seltsam entstellt wurden*).

Dieser Kampf zwischen dem Lerneifer und der angebornen rohen Unbehülflichkeit gab natürlich den Franken eine schülerhafte Stellung, welche in mancher Beziehung die freie Entwickelung des Geistes unterdrücken und lähmen musste.

Vor Allem nachtheilig wirkte dies denn auf dem Gebiete, wo freie Entschliessung am Nöthigsten ist, auf dem moralischen. In vielen Beziehungen standen die

*) Der Mönch von St. Gallen, wenn ich nicht irre, beschreibt in einer sehr komischen Weise, wie der Kaiser, welcher auf den musikalischen Unterricht mit Recht grossen Werth legte und deshalb fähig scheinende Jünglinge in Rom unterrichten und als Lehrer den Klosterschulen zuordnen liess, bei dem Besuche eines solchen Klosters durch das barbarische Gebrüll erschreckt wurde, in welches er den römischen Kirchengesang bei Lehrern und Schülern entartet fand.

christlichen Lehren mit den Gebräuchen der germanischen Völker, die sie in den unruhigen Jahrhunderten der Völkerwanderung angenommen hatten, in Widerspruch. Selbst bei Karl, dem erleuchtetesten Manne seiner Zeit, tritt oft der Barbar noch sehr stark heraus. Dass er die Sachsen durch seine eiserne Hand zwang, die christliche Taufe mit heidnischem Herzen zu empfangen, lag vielleicht, so sehr es unsern Gefühlen widerstrebt, im Gange der Zeit. Aber die furchtbaren Grausamkeiten, die er bei dieser Gelegenheit beging, und ohne Rüge beging, können keine Rechtfertigung finden, und unter den fränkischen Bischöfen gab es keinen Ambrosius, der den blutbefleckten Kaiser von der Schwelle der Kirche zurückgewiesen hätte.

Noch waren ganze Regionen im Gebiete der Sittlichkeit unangebaut. An eine feste Ehe, an eine bleibende Häuslichkeit waren diese wilden Helden nicht gewöhnt; wenigstens den Fürsten scheint das Herkommen in dieser Beziehung keine Gränzen gestellt zu haben. Die merowingischen Könige hatten ohne Widerspruch ihrer Geistlichen mehrere Frauen gehabt, zu Karls Zeit stand zwar die bessere Theorie fest, aber freilich musste man der eingewurzelten Unsitte noch häufig nachsehen*). Dies ist nur ein Beispiel, wie in unzähligen Fällen selbst die Grundlagen der Sittlichkeit noch fehlten. Dazu kam denn noch, dass auch auf der römischen Seite manches zweifelhaft war. Derselbe Conflict zwischen christlichen Tendenzen und heidnischen Sitten und Gesetzen, wie im byzantinischen Staate, war auch in Italien. Hier aber schöpften die fränkischen Gelehrten ihre Weisheit; da-

*) Ueber die Duldung der Geistlichen in dieser Beziehung vgl. Loebell a. a. O. S. 270 und Eginhard vita Car. M. c. 18, 19.

her war denn auch bei ihnen vieles ungewiss; sie schwankten zwischen dem Bedürfnisse der Belehrung aus den alten Autoren und der Furcht vor ihrem unchristlichen Geiste. Wir finden, dass der weltkluge und gründlich gelehrte Alkuin sich in seinem Alter Vorwürfe über seine Gelehrsamkeit macht, weil sie nicht ohne Studium der heidnischen Schriftsteller erlangt sei.

Wir begreifen daher, wie schwankend das Gebäude germanischer Lebensformen war, das Karl mit glühendem Eifer und kräftiger Hand eilfertig errichtete. Mit Recht hat man bemerkt, dass er überall schaffen und durchsetzen wollte, was nur gepflegt sein will, damit es werde. Man darf es ihm nicht vorwerfen, denn durch diese gewaltsamen Mittel brach er die Bahn, welche zu ebenen es Jahrhunderte bedurfte; aber es ist einleuchtend, dass sein Werk nun nicht in gleicher Weise fortschritt, dass unter seinen Nachfolgern die Elemente der Zerrüttung, die seine starke Hand bewältigt hatte, mächtig hervorbrachen, und die höchste Verwirrung eintrat.

Aeussere Umstände trugen zu dieser Verwirrung bei; die Bruderkriege und Thronstreitigkeiten unter Karls Enkeln, die Schwäche dieser Fürsten, dann die verheerenden Einfälle der Ungarn und Normannen. Allein schon diese ungünstigen Ereignisse hatten innere Gründe, ohne solche wären sie abgewendet oder unschädlich gemacht worden, ohne solche hätten sich kräftige Charaktere gebildet, welche der Noth des Augenblicks glücklichen Widerstand leisten konnten. Es waren höchst eigenthümliche Verhältnisse, unter welchen Karl seine Völker zurückliess, Verhältnisse, wie sie wohl niemals in der Weltgeschichte wieder vorgekommen sind, die man sich schwer ganz vergegenwärtigen, bis in das Einzelne ausmalen kann.

Den Deutschen der Völkerwanderung, den Gothen und selbst den Franken, erschien die römisch-christliche Civilisation so sehr als ein Ganzes, als ein noch Bestehendes, dass sie sich ohne Weiteres darin zurechtfinden zu können meinten. An ihre Nationalität dachten sie nicht weiter, sie wollten sie zwar nicht aufgeben, aber sie waren bei Weitem nicht scharfsichtig genug, um eine Gefahr für sie zu ahnen; sie nahmen es weder mit dem Deutschen noch mit dem Römischen sehr ernst, fassten nur das Aeusserliche ins Auge. Sie mussten dies vielleicht, denn jeder Tag hat seine Sorge und schon das Nächste beschäftigt uns vollkommen. Bei Karl waren die Dinge schon weiter gediehen und sein tiefer, kräftiger Geist war nicht geneigt, sich mit dem Oberflächlichen zu begnügen. Seine Franken sollten die römische Wissenschaft und Gesittung recht gründlich erwerben, sie sollten aber dabei nicht aufhören, Deutsche zu sein. Er durchdrang also mit einem prophetischen Blicke die Absichten der Vorsehung, er wollte, was der Erfolg der spätern Jahrhunderte als das Richtige gezeigt hat. Er täuschte sich nur darin, dass er das, was nur im langsamen Schritte der Jahrhunderte durch die Anstrengungen und Versuche vieler Generationen erreicht werden konnte, für eine ausführbare Aufgabe seiner Regentenweisheit hielt. Aber dieser Irrthum ist der gewöhnliche hochbegabter Männer, vielleicht nothwendig um ihnen Muth und Kraft zu verleihen. Dadurch erschien Karl und seine Zeit den folgenden Jahrhunderten in einem idealen Lichte; er hatte mit grossen kühnen Zügen entworfen, was sie im Einzelnen unter Zweifeln und Kämpfen auszuführen hatten.

Wäre seine Herrschaft, wie die der Gothen, auf

Italien und das südliche Frankreich, auf Gegenden althergebrachter, tiefgewurzelter Civilisation beschränkt gewesen, so würde dennoch seine Begünstigung des deutschen Elements fruchtlos gewesen sein; die Germanen würden sich unter der dichten Bevölkerung verloren, dem einheimischen Charakter nur eine schwache Färbung gegeben haben. Sie hatte aber ihren Sitz im Norden Frankreichs, wo römische Sitte viel weniger verbreitet, die Zahl fränkischer Ansiedler viel grösser war, sie umfasste auch den ganz unberührten, jungfräulichen Boden von Deutschland. Dadurch bekam das germanische Element in dem ganzen weiten Reiche eine viel grössere Kraft; bei allem Mangel an höherer Ausbildung, bei aller Demuth, mit der es sich den christlichen und römischen Lehren unterwarf, übte es dennoch eine geheime, aber wirksame Reaction dagegen aus. Diese Reaction erhielt dadurch einen sehr eigenthümlichen Charakter, dass sie völlig unbewusst war; man wollte nur christlich, nur römisch sein, während die deutsche Natur sich immer wieder hervordrängte. Begreiflicherweise war dies im höchsten Grade lähmend, es brachte einen Zwiespalt in die innersten Regungen des Gemüthes; sie dachten, sie fühlten als Deutsche, freilich auch als rohe, sinnliche, verwilderte Deutsche, aber diese Gedanken und Gefühle waren begleitet von dem Bewusstsein ihres barbarischen Ursprungs, von dem Zweifel wie weit sie nach dem höhern, besser belehrten Urtheile des Priesters, des Gelehrten statthaft und richtig sein möchten. Dazu kam denn noch die Unsicherheit aller Pflichten und Rechte bei einer Menge von neuentstehenden Verhältnissen, welche gegenseitige Ansprüche begründete und einen wilden Kampf der Eigensucht und Leidenschaft erzeugte.

Diese Unsicherheit nahm immer mehr zu; die Entstehung, die Gränzen der Königlichen Gewalt, ihr Verhältniss zu den Grossen, die Rechte der Besitzer an ihren Gütern, die Erbrechte, die Familienverhältnisse, alles war unbestimmt, durch die Vermischung römischer und deutscher Begriffe streitig. Man sieht hier die Quellen endlosen Haders. Dabei erzeugte denn die Heftigkeit ungezügelter Begierden und die Gewohnheit leidenschaftlicher That, Frevel aller Art, Bruderkriege, Kämpfe zwichen Vater und Sohn, Entführungen fürstlicher Jungfrauen und ähnliche Erscheinungen, welche selbst auf den höchsten, von dem schwachen Lichte der Geschichte beleuchteten Punkten der damaligen Zeit so oft vorkommen, und also in niedrigern Regionen gewiss auch nicht fehlten. Dann folgen Verträge, welche wieder gebrochen werden, wirkliche oder vermeintliche Verletzungen, und neue Kämpfe, bis endlich die Kirche strafend und mit Bussvorschriften sich geltend macht. Es ist begreiflich, dass bei diesem Zustande der Dinge sich eine feste Gesinnung nicht leicht, wenigstens nicht im bewegten Leben bilden, und die bessere Eigenthümlichkeit des deutschen Characters noch nicht zum Vorschein kommen konnte. Es lag eine Kluft zwischen dem natürlichen Gefühle und der geistigen Bildung.

Dies zeigt sich ganz unmittelbar an der Sprache. Bekanntlich waren die deutschen Dialecte zur Zeit der Völkerwanderung für den schriftlichen Gebrauch noch nicht bearbeitet. Zwar hatten die Gothen schon frühe gelungene Versuche gemacht, allein bei ihrer Zerstreuung unter der Mehrzahl der Römer in Italien und im südlichen Gallien gewann sofort das Lateinische mit seiner kirchlichen Autorität und seiner ausgebreiteten Literatur

die Oberhand, es wurde allgemeine Sprache der Wissenschaft und der Geschäfte, ja selbst für den brieflichen und mündlichen Verkehr der Gebildeten und für den poetischen Ausdruck. Karl liess zwar die deutschen Lieder sammeln, aber diese vereinzelte Gunst blieb unwirksam. Wichtiger war es, dass im neunten Jahrhundert ein Mönch im Elsass, Ottfried, sich gedrungen fühlte, die Evangelien in fränkische Verse zu übertragen; er bemühet sich, nicht ohne Klage über die Unfügsamkeit des rauhen Dialectes, die römischen Buchstaben den deutschen Lauten anzupassen. Allein dieser erste Beginn einer deutschen Literatur konnte nur geringe Folgen haben, im Wesentlichen blieb noch Jahrhunderte lang das Lateinische ausschliessliche Schriftsprache. So waren denn also die Gebildeten oder Gelehrten von der naiven Empfindung des Volks gesondert, sie konnten ihre Gedanken und Gefühle nicht in voller Frische und Unmittelbarkeit, sondern nur in Uebersetzungen geben. Wer es weiss, wie sehr die Sprache nicht bloss ein willkürliches Mittel der Mittheilung ist, sondern der Lebensathem des Volks, die Verbindung der innersten Gefühle mit der grossen Natur, in welcher unser Geist ins Leben tritt und sich selbst verstehen lernt, fühlt es, wie lähmend dies einwirken musste. Jede warme Empfindung kam erstarrt und trocken aus dem Munde hervor, jeder eigenthümliche Gedanke konnte nur soweit mitgetheilt werden, als der Sprachschatz des Redenden es gestattete.

Indessen konnte es nicht fehlen, dass mehr und mehr germanische Elemente selbst in diese Latinität, noch vielmehr in die Gedanken, welche darin ausgesprochen wurden, in das System moralischer und rechtlicher Ansichten eindrangen. Dadurch musste denn zunächst die

Verwirrung noch steigen, endlich aber eine neue Formbildung entstehn, in welcher beide Elemente verschmolzen waren. In Karls Schöpfungen waren diese Elemente nur mechanisch gemischt, unter seinen Nachkommen geht der Prozess chemischer Zersetzung vor sich, in welchem dann zuletzt neue Gestaltungen sich krystallisiren. Erst bei dem Erlöschen des karolingischen Hauses in Deutschland und in Frankreich werden uns diese sichtbar, und mit dem Auftreten neuer Geschlechter in beiden Ländern beginnt der Bildungsprozess der neuen christlich germanischen Welt, das eigentliche Mittelalter. Die karolingische Epoche ist für dieses eine Vorstufe, mehr der Abschluss der Völkerwanderung, als der Beginn des Mittelalters; sie enthält nur die Stoffe, welche die spätere Entwickelung verarbeitet, zeigt nur die Grundlagen auf welchen diese beruhet.

Auch in der Geschichte der Kunst begränzt sich diese Periode sehr bestimmt gegen die darauf folgende des Mittelalters; wir sehen in ihr noch ganz römische Erscheinungen, aber mit einzelnen, zum Theil bedeutsamen Spuren germanischen Geistes vermischt, während erst später, etwa unter der Regierung Otto's I. in Deutschland, der Beginn einer neuen Formbildung sichtbar ist, die dann in steter Entwickelung das Mittelalter hindurch sich fortsetzt.

Zweites Kapitel.

Erste Leistungen germanischer Architektur. Gothen und Franken.

Die architektonische Form entsteht so unwillkürlich und empfängt so leicht ein charakteristisches Gepräge, dass wir sie in der Regel bei jedem Volke, das nur die ersten Schritte auf dem Wege zur Gesittung gemacht hat, schon in ihrer Eigenthümlickeit aufzeigen können. Die Germanen machen eine Ausnahme; obgleich Sitte und Gesetz schon zur Zeit des Tacitus, und noch mehr zur Zeit der Völkerwanderung ein einigermassen entwickeltes Volksleben zeigen, hatten sie in ihrer Heimath noch keine Form soweit ausgebildet, um sie auf römischen Boden zu verpflanzen oder auch nur in Deutschland selbst beizubehalten. Zum Theil mag ihre Religion und Lebensweise dazu beigetragen haben; ihre Götter verehrten sie in Wäldern und Bergen unter freiem Himmel*), Städte und prachtvolle Anlagen hatten sie nicht,

*) Grimm, deutsche Mythologie S. 50. macht es (weil vom Einreissen und Abbrennen heidnischer Tempel gesprochen wird) wahrscheinlich, dass die damaligen Deutschen und Gallier wirkliche Gebäude zu gottesdienstlichen Zwecken hatten. Vielleicht mag dies

ihre ländlichen Wohnungen waren ohne Zweifel kunstlos, mit dem Material, das die Gegend bot, meistens von Holz aufgerichtet. Aber bei alledem ist es ein Zeichen der formlosen, innerlichen Richtung dieser Völker, dass sich keine Spur eines charakteristischen Elements aufzeigen lässt, welches sie in die Baukunst einführten*). Die römische Architektur erlitt daher durch die Hand der germanischen Sieger überall keine Veränderung, diese bedienten sich der einheimischen Werkmeister und liessen ihnen freie Hand.

Ziemlich genau können wir dies bei dem deutschen Stamme beobachten, der sich übrigens als der bildungsfähigste zeigte, bei den Ostgothen in Italien. Theoderich wünschte sich mit dem Glanze römischer Imperatoren zu umgeben, und seinen neuen Unterthanen nicht als ein Barbar, sondern als der Schützer und Erhalter ihrer Civilisation und ihrer Künste zu erscheinen. Schon diese politische Rücksicht konnte ihn veranlassen, die Baukunst zu begünstigen; es scheint aber auch, dass er selbst empfänglich für feinere Eindrücke war. Seine Edicte und die Briefe seines Geheimschreibers Cassiodor enthalten interessante Beweise, dass er von dieser Kunst

eine Einwirkung römischer Sitte gewesen sein, jedenfalls wissen wir von diesen Bauten nichts Näheres, und der Schluss aus den angeführten Stellen scheint nicht ganz sicher.

*) Ein Beweis des Mangels architektonischer Vorbildung der Deutschen, auf den man mit Recht aufmerksam gemacht hat, ist, dass wir selbst für die gewöhnlichsten Theile des Gebäudes keine ursprünglich deutschen Wörter haben; sie sind (z. B. Pforte, Dach, Mauer, Fenster) den lateinischen nachgebildet. Die Angelsachsen kannten kein anderes Wort für bauen als zimmern, getimbrian. Lappenberg Gesch. v. Engl. I. 170. Auch bezeugen Vitruv und Plinius von den nördlichen Völkern Europas, Tacitus und noch Herodian von den Deutschen, dass sie nur in Holz, nicht in Steinen und Ziegeln bauten.

gross dachte. Es ist ein schönes Amt, sagt er in der Bestallung seines Schlossbaumeisters, ein durchaus ruhmbringender Auftrag, fernen Zeitaltern zu übergeben, was die staunende Nachwelt loben muss. Auch im Schmucke, heisst es an einer andern Stelle, wolle er den Alten nicht weichen, denen er durch die Beglüekung des Jahrhunderts gleich komme. Theoderich war klug genug, um es einzusehen, dass die entarteten Römer, wie sie schon längst germanische Trachten angenommen, auch gegen die Einschwärzung fremder Bauformen nicht spröde sein würden; er hätte dadurch sogar imponiren können. Allein er machte keinen solchen Versuch; vielmehr ist er am Meisten für die Erhaltung der ältern Monumente besorgt. Ich habe schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass diese spätern Römer eine unbegränzte Verehrung für die Wunderwerke ihrer Vorfahren zur Schau trugen; dieselben Gesinnungen finden wir auch bei Theoderich, wenigstens in den Edicten, die sein römischer Rathgeber verfasste. Freilich erkennen wir in diesen Aeusserungen, in welchen sich die Neigung des gealterten Roms zu schwülstigem Redeprunk mit der Verwunderung des barbarischen Herrschers mischt, kaum noch die römische Architektur. Er rühmt die Schlankheit der Säulen *), die wie aufgerichtete Speere die gewaltigen Massen der Gebäude tragen, er bewundert die hohlen Kanäle der Säulen, die man für fliessend halten möchte oder aus Wachs

*) Cassiodor VII. 15. Quid dicamus columnarum junceam proceritatem? „Was sollen wir von der binsenartigen Schlankheit der Säulen sagen?“ Die Uebertreibung in dem Beiworte ist nicht auffallend bei dem Style dieses Schriftstellers. Vielleicht würde man besser: junctam proceritatem lesen, was denn eine rhetorische Wendung sein würde, um die sich wiederholenden schlanken Stämme der Säulenreihen anzudeuten.

gebildet, da sie doch aus hartem Metalle seien. Es ist begreiflich, dass Manche in neuerer Zeit hierin die Andeutung eines neuen, eigenthümlichen Baustyls zu finden, dass sie sogar den Styl des dreizehnten Jahrhunderts, den man später den gothischen nannte, schon hier zu entdecken geglaubt haben. Allein noch im Verlaufe desselben Schreibens erfahren wir, wo der Verfasser das Vorbild seiner Beschreibungen hatte; es ist in Rom, dahin verweis't er den Baumeister, zu dem er spricht, dort wird er Besseres sehen, als er gelesen, Besseres, als er erdenken kann. Nichts ist daher gewisser, als dass auch die Kunst, deren Uebung Theoderich begünstigte, die römische war, dass sie unverändert beibehalten wurde. Wie er sich überall mit Römern umgab, wie Cassiodor, Boethius, Symmachus seine Rathgeber waren, so gehörte auch sein Baumeister Aloisius und sein Bildhauer Daniel den Einheimischen an*). Die Gebäude, welche wir aus der Zeit der ostgothischen Herrschaft in Italien besitzen, bestätigen dies. Wir haben schon oben bei Gelegenheit der byzantinischen Baukunst und ihrer Anwendung in Ravenna von einigen Kirchen in dieser Residenz des Gothenfürsten gesprochen, die unter seiner Regierung oder bald nachher errichtet wurden, und wir sahen, dass sie sich genau theils an die Formen des römischen Basilikenbaues theils an den Styl der beginnenden neugriechischen Baukunst anschlossen. Von dem Palaste des Königs ist ein Theil in der Vorderseite des Franziskanerklosters erhalten; er hat durchweg spätrömische Formen, überladene Gesimse, Säulen in zwei Stockwerken; es ist derselbe Styl, den wir etwas reicher und reiner in dem Schlosse Diocletians in Spalatro antrafen. Von einem

*) Cassiodor II. 39. III. 19.

andern, wahrscheinlich innern Theile des Schlosses besitzen wir eine Abbildung in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo; es sind offene Säulenhallen mit Vorhängen, ähnlich wie wir sie auch auf spät-römischen und byzantinischen Bildwerken dargestellt finden. Die merkwürdigste Reliquie aus Theoderichs Zeiten ist sein eignes Mausoleum, das er sich noch bei seinem Leben errichten liess, und das jetzt unter dem Namen S. Maria della Rotonda als Kirche dient. Es ist ein einfaches massenhaftes Gebäude; ein zehneckiger Unterbau, massiv, nur von Gängen in Kreuzform durchschnitten, deren Mittelpunkt wahrscheinlich zur Aufstellung des Sarkophags bestimmt war. Darüber ein höheres Stockwerk, im Aeussern ebenfalls zehneckig, aber von bedeutend kleinerem Durchmesser, und innerlich hohl, eine runde Halle bildend; das Ganze endlich von einer flachen Kuppel gedeckt. Das obere Geschoss war (wie man erkennen kann) von einem Portikus von Säulen oder Pfeilern umgeben, der durch Rundgewölbe an die Mauer anschloss. Eine freie Doppeltreppe führte von Aussen her in diesen Portikus und durch ihn in das Innere des obern Geschosses. Das Ganze kam so den Gräbern der römischen Kaiser, namentlich dem des Hadrian, ziemlich nahe. Sehr eigenthümlich ist aber die Kuppel, denn sie besteht nicht aus einem Gewölbe, sondern aus einem einzigen Felsstücke, das etwa vier und dreissig Fuss im Durchmesser und drei Fuss Dicke hat. Diese ungeheure Last aus den istrischen Steinbrüchen hierher zu schaffen und besonders sie auf die Höhe des Gebäudes, vierzig Fuss über dem Boden, zu erheben, war ein wahrhaft grossartiges Unternehmen, ein Beweis bedeutender mechanischer Technik. Dieser einfache und kühne Gedanke mag in dem Haupte

des Gothenkönigs entstanden sein, er mag dabei eine Reminiscenz an die Hügelgräber und Felsmassen, unter denen seine Vorfahren ruheten, gehabt haben; übrigens aber ist auch an diesem Gebäude nichts, was wir als nichtrömisch anerkennen müssten. Die Ornamente, im Ganzen sparsam angebracht, hauptsächlich nur auf dem grossen Friese unter der Kuppel, sind wohl ungewöhnlich, sie haben nicht Pflanzenform, erinnern nicht an Naturgestalten, sondern sind aus graden und gekrümmten Linien zusammengesetzt; sie enthalten auch nicht die herkömmliche Andeutung des horizontalen Gebälks, sondern zeigen mehr eine verticale Richtung*). Allein nichts berechtigt uns, hierin eine germanische Einwirkung und überhaupt etwas Andres als eine der mannigfaltigen Formen, welche das Schwanken einer unsichern Kunst hervorbrachte, anzunehmen**). Uebrigens scheint bei diesem Grabmonument eine grössere Einfachheit wie an den andern Bauten, welche Theoderich unternahm, beobachtet zu sein; diese waren vielmehr nach römischer Weise reich geschmückt, und wir finden stets die

*) Das Ornament besteht aus einzelnen Figuren, die oben einen Kreis zeigen, der sich unten öffnet und an den Rändern dieser Oeffnung in zwei grade, nach unten zu divergirende Linien ausläuft. Es ist ungefähr die Gestalt, wie Kinder wohl einen Menschen durch die Ründung des Kopfes und durch gespreizte Beine zeichnen möchten; diese Figur wiederholt sich rings umher. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass dieselbe Figur auf sassanidischen Sculpturen (in dem Reisewerke von Texier) als Verzierung der Halskrause des Königs vorkommt. Einen Zusammenhang wird man aber dabei keineswegs annehmen dürfen. S. d. Abbild. des Palasts und Mausoleums bei Aginc. Arch. pl. 17, 18. und bei v. Quast tab. 7.

**) Andrer Meinung ist v. Quast in seinem Werke über Ravenna S. 25., indem er in den Profilirungen dieses Gebäudes eine „erste Einwirkung des germanischen Lebens auf die Kunst" anzuerkennen geneigt ist.

Bildhauer und Mosaicisten als unentbehrliche Gehülfen angeführt.

Theoderichs Bauten zeigen hienach keine Spur byzantinischen Einflusses; die Meister welche für ihn arbeiteten, hatten ihre Vorbilder in Rom. Erst nach seiner Zeit, als Ravenna durch Justinians glückliche Kriege der Sitz des kaiserlichen Statthalters, des Exarchen, wurde, gelangte hier der Styl des östlichen Reiches zur ausgedehnten Anwendung. Hin und wieder mag man sich denn auch in andern Gegenden Italiens daran angeschlossen haben. Indessen finden sich davon nur sehr vereinzelte Spuren; das einzige einigermassen bedeutende Beispiel ist die Kirche S. Lorenzo in Mailand, (in neuerer Zeit hergestellt, aber wahrscheinlich mit Beibehaltung der alten Form), welche, S. Vitale nicht unähnlich, eine achteckige auf Nischen und Pfeilern ruhende Kuppel in grossartigen Verhältnissen zeigt, und die wir wegen ihrer Abweichung von später üblichen Formen in diese frühe Zeit hinaufrücken müssen*). Im Allgemeinen behielt man dagegen in Italien den Baustyl der letzten Zeiten des untergehenden römischen Reiches bei. Durch den Einfall der wilden Horden Alboins, durch die verheerenden Kriege, in welchen die Longobarden sich zu Herren des unglücklichen Landes machten, wurde die Dürftigkeit, Muthlosigkeit und Verwirrung noch mehr gesteigert, zugleich aber auch der Zusammenhang mit

*) Die Erhaltung eines antiken Portikus vor dieser Kirche und einer Nebenkapelle mit Mosaiken, die noch der constantinischen Zeit anzugehören scheinen, deuten darauf hin, dass hier ein altes Heiligthum war. S. v. Quast a. a. O. (S. 34. und Taf. 8), Abbildungen der Mosaiken bei Allegranza, sacri monum. ant. di Milano, Diss. II. pl. 1, Nachrichten bei Millin, Reise durch die Lombardei, Karlsruhe 1825, I. S. 200.

Byzanz abgeschnitten. Man fuhr daher fort, nach bisheriger Weise zu bauen, und die Kirchen, die einzigen Gebäude, auf welche einige Sorgfalt verwendet wurde, mit den Fragmenten alter Monumente auszuschmücken. Die Longobarden selbst, weit entfernt eigene Architekten und einen eigenthümlichen Styl mitzubringen, bedienten sich der einheimischen Werkmeister auch dann noch, als sie selbst etwas mildere Sitte und einen Theil der alten Civilisation des Landes angenommen hatten. Mit Hülfe derselben erbauten ihre Könige Paläste, die von den Geschichtschreibern als prachtvoll, mit Gold und Malereien geschmückt geschildert werden. Von diesen ist uns nichts erhalten, und die wenigen auf uns gekommenen kirchlichen und weltlichen Bauten, welche man der Zeit longobardischer Herrschaft zuschreiben kann, zeigen noch völlig die Anordnung und Technik spätrömischer Architektur. Eine neue Anregung und Richtung erhielt die Kunst durch sie nicht *).

Wichtiger für die abendländische Bildung als Italien begannen nun die nördlichen Länder zu werden. In Gallien hatten sich die Westgothen in den reichen südlichen Provinzen ebenso und mit gleicher Gewandtheit wie die italienischen Ostgothen an einheimische Sitte

*) Mehrere Schriftsteller, und selbst noch Agincourt, nehmen an, dass unter den Longobarden in Italien ein neuer architektonischer Styl entstanden sei. Diese Ansicht ist aber von Cordero dé conti di S. Quintino, dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda, Brescia 1829, vollständig widerlegt. Die Gebäude, auf welche man sich bezog, namentlich S. Michele zu Pavia, scheinen dem 12. Jahrhundert anzugehören. Dagegen schreibt Cordero a. a. O. S. 217 ff. mit grosser Wahrscheinlichkeit die Kirchen S. Frediano und S. Michele in Lucca und S. Salvatore in Brescia der Longobardenherrschaft zu. Sie sind sämmtlich basilikenartig mit antiken Fragmenten und einem Ueberrest antiker Technik, ohne erhebliche Veränderungen des Styls.

und Cultur gewöhnt. Ihre Könige schmückten Villen und Paläste durch die kunstreiche Hand römisch-gallischer Werkmeister, deren Kenntnisse und Geschick dadurch in Uebung blieben. In diesen Gegenden, die überhaupt von römischer Cultur tiefer durchdrungen waren, erhielt sich auf diese Weise ein Ueberrest antiker Technik und selbst antiken Styls ununterbrochen; wir können ihn noch sehr weit im Mittelalter erkennen. Schwächer war das römische Element im Norden von Frankreich und geringer die Bildungsfähigkeit der Franken; indessen bemühten sich auch die merowingischen Fürsten in ihrer Weise um alte Cultur und gewiss war die architektonische Praxis auch in den von ihnen beherrschten Gegenden nur eine minder reine Befolgung römischer Lehren *). Im ganzen Gallien blieb daher das alte Bausystem und wir finden in den verschiedensten Provinzen noch Jahrhunderte lang netzförmiges Mauerwerk und andre römische Constructionen angewendet **). Die Kirchen

*) Die Südfranzosen scheinen einen Stolz auf ihre Technik gehabt zu haben, vielleicht im Wetteifer mit Italienern, die sich doch bei ihnen einfanden. Fortunat. l. 2. c. 9. „Quod nullus veniens Romana gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus.“ Greg. Tur. Hist. eccl. l. 10. c. 21. §. 19. bemerkt bei den Basiliken des h. Perpetuus er habe sie „artificum nostrorum opere“ herstellen, ausmalen und schmücken lassen. Südfranzösische Arbeiter wurden auch im nördlichen Frankreich als Werkmeister gebraucht. Von solchen wurde die Peterskirche in Rouen unter Lothar I. gebaut. Frèdegodus (Vit. S. Audoëni c. 5. Act. sanct. 24. Aug. p. 818) ein Schriftsteller des 10. Jahrh. beschreibt sie als „quadris lapidibus, manu gothica a primo Lothario olim constructa.“ Ohne Zweifel waren diese Bauleute römischen Ursprungs oder doch römischer Schule und heissen nur Gothen als Angehörige des westgothischen Reiches; ihre Bauart (quadris lapidibus) war römisch.

**) Im Norden und Westen von Frankreich sind die Kirchen S. Jean zu Poitiers, S. Samson-sur-Rille, S. Eusèbe in Gennes und die zu Savenières, sämmtlich unbekannten Alters, in römischem Mauer-

behielten hier auch noch die Basilikenform. Gebäude, wenigstens grössere, welche wir dieser Zeit zuschreiben könnten, sind nicht erhalten; dagegen hat uns der Geschichtschreiber der Merowinger, der Bischof Gregor von Tours, ziemlich ausführliche Beschreibungen zweier grosser Kirchen, die vor und zu seiner Zeit gebaut wurden, hinterlassen. So dunkel manche der von ihm gebrauchten Bezeichnungen sind, so geht doch soviel daraus hervor, dass es längliche Gebäude, in Kreuzesform, mit runder Chornische, mit Säulen im Innern und mit grader Decke von mässiger Höhe waren, mithin Basiliken*). In den spätern Zeiten des merowingischen Ge-

werk erbaut. Vergl. de Caumont, hist. sommaire de l'arch. au moyen age. p. 46 ff. pl. 2—4. So auch die übrigens sehr einfache und schmucklose Kirche de la Basse-Oeuvre in Beauvais, deren Abbildung bei de Caumont cours d'antiquités monumentales pl. 47.

*) Wenigstens gilt dies von der Basilika zu Clermont (Greg. Tur. Hist. lib II. c. 16.) unbedingt. Er beschreibt sie als „150 Fuss „lang, 60 breit, bis zur Decke im Hauptschiff 50 Fuss hoch; vor „der runden Apsis auf jeder Seite Flügel habend von zierlicher Con„struction, so dass das ganze Gebäude in Kreuzform ist, mit 42 Fen„stern, 70 Säulen, 8 Thüren.“ Zu den Dunkelheiten gehört nicht sowohl das Wort camera, welches Binterim (Denkwürdigkeiten Th. IV. Abth. 1.) durch Gewölbe übersetzt, das aber nach den bei Du Cange Gloss. angeführten Stellen unzweifelhaft auch in dieser Zeit ein Täfelwerk bezeichnet. Eher das Wort capsum; es bedeutet den Rumpf eines Körpers und kann daher wohl auf das Schiff bezogen werden. Allein ob das ganze oder welcher Theil? Da Gregor es bei der Höhe anführt und er ohne Zweifel die höchste Stelle des Gebäudes im Auge hatte, so muss es das Mittelschiff sein. Auffallend ist die grosse Zahl der Säulen, namentlich weil sie so viel grösser ist als die der Fenster; vielleicht sind die Säulen einer Gallerie mitgezählt, vielleicht war die Basilika fünfschiffig. Die Paulskirche hatte 80, die alte Peterskirche in Rom noch mehr Säulen. Indessen wäre dann die Breite im Verhältniss zur Länge grösser geworden. Dunkler ist die andre Beschreibung, die der Basilika des h. Martin in Tours (eod. cap. 14). Habet in longitudine pedes 160 (nach andern Lesarten 155), in latum 60, in altum usque ad came-

schlechts, während der wilden Kämpfe, welche das Land verwüsteten, litt ohne Zweifel auch die Baukunst; indessen fehlte es doch nicht an Gelegenheit zu einzelnen prachtvollen Bauten, und in den geringen Ueberresten derselben finden wir noch immer unverkennbare Nachbildungen römischer Formen*). Die Technik der gallischen Bauleute wurde denn auch in den benachbarten Ländern anerkannt; ein brittischer Abt im 7. Jahrhundert liess sich aus Gallien Maurer kommen, damit sie ihm, wie es in der Nachricht heisst, eine steinerne Kirche nach der Sitte der Römer errichteten**). Eine glän-

ram 45, fenestras in altario 32, in capso 20, columnas 41, in toto aedificio fenestras 52, columnas 120, ostia 8, 3 in altario, 5 in capso. Hier entsteht denn eine grosse Schwierigkeit dadurch, dass in altario 32 Fenster und mithin mehr sind als in capso, im Schiffe. In der Ausgabe des Greg. Tur. von Guadet und Taranne (Paris 1836) ist eine Restauration versucht, nach welcher das altarium (da es über dem Grabe des Heiligen gebaut) eine kreisrunde Form erhält. Allein die Stelle scheint verdorben und lückenhaft. Es bleibt unerklärbar, woher im Schiffe eine ungrade Zahl der Säulen entstehn können, und wodurch die Zahl der Säulen im Ganzen sich so gewaltig gesteigert habe. Unwahrscheinlich ist es, dass der sorgsame Kirchenhistoriker eine so eigenthümliche Construction wie die vorausgesetzte nicht besonders gerühmt haben würde.

*) So liess Dagobert I. die Abteikirche von St. Denis (von deren Erneuerung im 12. Jahrhundert später die Rede sein wird) prachtvoll ausschmücken; sie prangte mit Marmor, edeln Metallen und Teppichen. Hier und in der Kirche von Montmartre, so wie in der Abteikirche von Jouarre hat man Kapitäle mit schlechter Nachahmung antiker Formen gefunden, welche der merowingischen Zeit anzugehören scheinen. Rév. de l'Arch. 1841. p. 289. Auch die Krypta der alten Basilika von S. Denis scheint noch als mittlerer Theil der jetzigen, von dem berühmten Suger im 12. Jahrh. erbauten, grössern Krypta erhalten.

**) Bedae Ven. hist. abb. Wiremuth. (Bei Lappenberg Gesch. von England I. S. 170): Benedictus Gallias petens coementarios, qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum morem facerent etc. Bis dahin hatten die Britten ihre Kirchen von Holz gebaut und mit Schilf

zende Epoche erlebte jedoch die Baukunst erst wieder als die fränkischen Länder unter Karl dem Grossen zu einem mächtigen Reiche vereinigt waren.

Karl, der überhaupt in dem Bestreben nach römischer Civilisation dem Theoderich glich, war wie dieser nicht unempfänglich für Pracht und Glanz, und hielt es der kaiserlichen Würde, die auf ihn überging, angemessen, auch wahrhaft kaiserliche Denkmäler zu hinterlassen. Er hörte es gern, wenn seine Dichter Aachen ein zweites, ein werdendes Rom nannten, und baute Paläste in seinen Residenzen zu Ingelheim, Nymwegen und Aachen, welche die Bewunderung seiner Zeitgenossen erweckten. Für die gottesdienstlichen Bedürfnisse zu sorgen, die Kirchen anständig und reichlich auszustatten, trieb ihn seine Frömmigkeit ebensosehr als seine Sorge für die Civilisation des Landes; der Kirche wandte sich daher seine Baulust in höherm Maasse zu. Eine Sage erzählt*), dass er so viel Kirchen gestiftet, als Buchstaben im Alphabet, und dass er jeder einen goldnen Buchstaben von grossem Werthe geschenkt habe; eine Erfindung die wahrscheinlich die Zahl der kirchlichen Bauten Karls eher verkleinert als vergrössert, aber doch zeigt, wie das Volk seine Munificenz in geistlichen Stiftungen anerkannte. In einer Schrift, welche von dem Kaiser selbst oder doch in seinem Auftrage verfasst ist, vergleicht er die Kirchen seines Reiches mit denen des byzantinischen, und rühmt, dass während diese an Licht und Weihrauch, ja selbst an Erhaltung des Daches Mangel litten, die seinigen sogar mit Gold und Silber, mit Edelsteinen und Perlen ausge-

bedeckt. Auch liess er Leute aufsuchen, welche die in Brittanien noch unbekannte Kunst des Glasmachens verständen.

*) Königshoven Chronik, ed. Schilter S. 103.

stattet seien. Er sorgte durch Gesetze, dass jeder, dem die Erhaltung einer Kirche obliege, diese Pflicht erfülle, er liess ihren baulichen Zustand durch seine Sendgrafen besichtigen*).

Von seinen Schlössern ist uns nichts erhalten, doch geben gleichzeitige Schriftsteller in Prosa und in Versen Beschreibungen, nach denen sie höchst prachtvoll erscheinen. Von dem Ingelheimer Palast wird der Glanz des Goldes gerühmt; hundert Säulen trugen die Decke und die Wände waren mit Gemälden verziert, welche die Weltgeschichte von der Schöpfung bis auf den Tod des Erlösers und die Thaten vieler Helden von Ninus bis auf Karl selbst darstellten. Aehnlich wird das Schloss zu Aachen gepriesen; es scheint noch grösser gewesen zu sein und durch seine Einrichtung und Pracht die Bewunderung der Zeitgenossen im höchsten Grade in Anspruch genommen zu haben. Auch hier befanden sich Malereien, in denen namentlich der spanische Feldzug des Königs verherrlicht war**).

Von den kirchlichen Bauten ist uns nur ein zuverlässiges Denkmal aber auch ein höchst wichtiges erhalten, die Kirche in Aachen, mit manchen Veränderungen zwar, manches Schmuckes beraubt, aber in allen wesentlichen Theilen noch vollständig. Sie scheint unter Karls bau-

*) Neander K. G. III. 488. Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis quomodo structae aut destructae sint, in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimentis, nec non in pictura etc. Capit. ann. 807. c. 7. Aehnliche Vorschriften wiederholt er häufig. Baluz. Capit. reg. Franc. t. 1. p. 460. 612. 783. 855. 933.

**) Selbst die Lage des Palastes ist nicht vollständig gewiss. S. darüber Bock, das Rathhaus in Aachen, 1843. Nachrichten über diese Bauten, freilich wenig geordnet, bei Fiorillo, Deutschland I. 29. ff.

lichen Unternehmungen die bedeutendste und anerkannteste gewesen zu sein, denn sein Vertrauter Eginhard nennt sie in der Lebensbeschreibung des Kaisers als Vorzüglichstes (inter praecipua) zuerst und rühmt sie als von wunderbarer Arbeit.

Die Gestalt dieser Kirche*) ist nicht die der Basiliken, sondern schliesst sich an die byzantinischen Bauten an. Sie besteht aus einem innern achteckigen, mit einer hohen Kuppel überwölbten Raume, umgeben von einem sechszehneckigen Umgange geringerer Höhe, aber in zwei Stockwerken, mit einem Eingange durch einen Thurmbau auf der westlichen und einer Doppelkapelle als Altarnische auf der östlichen Seite. Acht starke, zusammengesetzte Pfeiler, ohne Kapitäle, mit einem einfachen Kämpfergesimse stützen im Innern den Mittelbau. Ueber den Bogen, welche diese Pfeiler verbinden, erheben sich die, bedeutend höhern Arcaden des zweiten Stockwerks, von denen früher jede durch eine doppelte Säulenstellung von zwei Säulen in drei Abtheilungen getheilt war. Die untere dieser Säulenstellungen trug innerhalb jeder Arcade ein Mauerstück, mit einem Bogen in seiner Mitte, auf welchem dann die beiden obern Säulen aufstanden, und mit einem einfachen, ziemlich unschönen, architravähnlichen Mauerstück an den Bogen der Arcade anstiessen. Ueber diesen Arcaden sah man die acht rundbogigen Fenster der Kuppel und endlich die Wölbung selbst, in welcher in Mosaik auf Goldgrund Christus unter den 24 Aeltesten der Apokalypse dargestellt war**).

*) S. die vortreffliche Beschreibung nebst Zeichnungen in dem Aufsatz von Franz Mertens, Wiener Bauzeitung 1840. S. 135. Nolten, Archäologische Beschreibung der Münsterkirche in Aachen. 1818.

**) S. eine freilich schlechte Abbildung bei Ciampini vet. mon. II. Taf. 41 und daraus bei Aginc. Malerei Taf. 17. n. 12.

Auch die Fensteröffnungen hatten einen Schmuck von Mosaik. Dagegen waren sie und ohne Zweifel auch die Thüren ohne alle architektonische Gliederung, und überhaupt alle Profile der Gesimse und Bogen roh und ohne feinere Bearbeitung. Jene zweiunddreissig Säulen in den Arcaden hatten Stämme von ungleicher Länge, aus antiken Gebäuden genommen, mehr oder weniger von edlem farbigen Granit, theils polirt, theils rauh, mit Basen von verschiedener Höhe zur Ausgleichung der Differenz, mit Kapitälen von zusammengesetzter ionisch-korinthischer Ordnung in ziemlich roher Arbeit. Auch an Metallschmuck fehlte es nicht, noch jetzt sind die Broncegeländer an den Bogenöffnungen der obern Arcaden, in sehr eigenthümlicher und zierlicher Zeichnung, erhalten. Man erkennt schon aus dieser kurzen Beschreibung, dass das Gebäude mit seinen verschiedenen Stockwerken und Bogenöffnungen, mit den dazwischen gestellten Prunksäulen, mit dem Glanz der edlen Steinarten und Mosaiken einen höchst reichen Anblick gewähren musste, und dass es mehr dem byzantinischen Bau von S. Vitale zu Ravenna als den einfachen römischen Basiliken nahe stand. Indessen ist doch in manchen Zügen eine strengere Beibehaltung der altrömischen Formen, als in den südlichen Bauten wahrzunehmen. Die ganze Construction ist deutlicher, zusammenhängender; die Mehrzahl der Kuppeln oder der gewölbten Nischen, die Mannigfaltigkeit der Kapitäle, die wir in S. Vitale bemerken, ist nicht wiederholt.

In constructiver Hinsicht zeigt das Gebäude noch ein grosses Geschick des Meisters. Besonders interessant sind die Wölbungen des Umgangs in beiden Stockwerken. Indem nämlich dieser Umgang ein Sechszehneck bildet, dessen Seiten theils den acht Seiten des Mittelbaues,

theils den Pfeilern desselben entsprechen, ist die Bedeckung des untern Umganges aus viereckigen Kreuzgewölben und aus dreieckigen Gewölbfeldern zusammengesetzt. Noch sinnreicher sind diese Wölbungen im obern Stockwerke des Umgangs in eine schräge Fläche gebracht, so dass sie theils als kräftige Widerlage zur Stütze des Kuppelgewölbes dienen, theils durch diese Lage dem Auge des Beschauers im Mittelraume ganz geöffnet sind, was sie namentlich für bildlichen Schmuck sehr geeignet machte *). Bei diesem Geschick des Architekten ist es auffallend, dass das Technische in der Behandlung des Steins, sowohl in den Verzierungen als im Mauerwerk selbst hinter den Arbeiten der spätrömischen Zeit bedeutend zurücksteht. Man erkennt, dass während die höher gestellten Männer durch geistige Kraft sich noch aufrecht erhielten, die Masse des Volks schon tiefer gesunken und die Tradition der Technik verloren war. Man sieht aber auch, wie das ganze Bestreben noch weit entfernt war, einen neuen Aufschwung zu nehmen, und wie sich alle Bildung noch an das Römische anschloss.

Im 14. Jahrhundert ist die zweistöckige Altarkapelle im Osten der Kirche durch einen hohen Chor verdrängt und die Vorhalle des Gebäudes verändert, später der Mosaikschmuck der Wölbungen, der schon längst gelitten

*) Die Nischen in S. Vitale und in den spätern byzantinischen Bauten trugen auch zur Unterstützung der Kuppel bei, aber nicht so kräftig wie diese Strebewölbungen. In Frankreich findet man bei sehr alten Kirchen (namentlich in Auvergne) häufig, dass das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Abseiten oder die über denselben befindlichen Gallerien aber mit halben Tonnengewölben bedeckt sind, welche sich also auch als Strebebogen an die obere Wand des Mittelschiffes anlegen. Man darf diese Anordnung mit der des Münsters von Aachen in Verbindung bringen und für ein Vermächtniss der Karolingischen Zeit halten.

haben mochte, durch Stuccatur verdeckt und verdorben. In der französischen Revolution endlich sind die Säulen aus den Arcaden ausgebrochen*). Aber dennoch ist der Kern des Karolingischen Baues erhalten, und die Phantasie kann sich den Glanz der Kaiserkrönung in diesen Hallen vergegenwärtigen. Noch steht der Kaiserstuhl und bauliche Eigenthümlichkeiten bestätigen die Sage, dass vom Boden des Münsters aus am Krönungstage eine hohe Treppe in das obere Stockwerk des Umganges hineinführte.

Es ist wichtig, dass wir hier im Norden eine Annäherung an den byzantinischen Styl finden, der selbst in Italien nur wenig angewendet war. Die Ursache dieser Erscheinung ist uns nicht unbekannt. Eine unmittelbare Einwirkung byzantinischer Künstler ist dabei keinesweges anzunehmen; Karl liess, wie sein Chronist erzählt, zum Bau der Aachener Kirche kundige Männer aus weiter Ferne, aus allen Ländern diesseits des Meeres**) herbeikommen; an Griechenland, von woher man nicht leicht durch die unwirthlichen Gegenden ungarischer und slavischer Völker zu Lande, sondern zur See zu kommen pflegte, dachte man also in dieser Beziehung nicht, sondern nur an Italien und die verschiedenen gallischen Provinzen. Wohl stand der Kaiser mit byzantinischen Herrschern in freundlicher Verbindung; er empfing Gesandtschaften und Geschenke von ihnen; aber nichts deutet

*) Sie sind im Jahre 1813 aus Paris zurückgebracht und wird jetzt ihre Wiederaufrichtung beabsichtigt.

**) Monach. S. Galli de Vita Car. M. I. c. 30. Ex omnibus regionibus cismarinis. Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschland I. S. 31. weicht daher, wenn er die Werkmeister aus „Italien und Griechenland" kommen lässt, von seiner Quelle ab, und noch mehr, wenn er (eod. S. 19) operarios transmarinos als herbeigeholt anführt.

darauf hin, dass dieser Verkehr sich auch auf künstlerische Mittheilungen erstreckte. Karls Geschichtschreiber Eginhard, der sich um bauliche Angelegenheiten so sorgfältig bekümmerte, dass er selbst den Vitruv studirte und sich von Andern Auskunft über die Bedeutung architektonischer Ausdrücke desselben erbat, lässt uns nirgends spüren, dass man auch nur das Dasein einer eigenthümlichen byzantinischen Kunst ahnete. Italien dagegen, das der Kaiser selbst gesehen, hatte ihm tiefen Eindruck gemacht, die Werke der römischen Imperatoren und vielleicht die seines grossen Vorgängers in der Verschmelzung römischer und germanischer Sitte, des Theoderich, waren es, denen er nacheiferte. Nach damaliger italienischer Weise benutzte auch Karl die Fragmente antiker Bauten zu seinen neuen Werken; Quadersteine wurden aus den Mauern von Verdün, Säulen aus Trier, Marmorstücke, Mosaiken und wiederum Säulen aus Rom und Ravenna herbeigeschafft. Besonders wurde das damals verlassene und eroberte Ravenna durch diese artistischen Requisitionen in Anspruch genommen; der Papst Leo gab die Einwilligung zu diesen Plünderungen. Sogar eine Reiterstatue Theoderichs musste sich die Aufstellung in dem Palaste zu Aachen gefallen lassen. Die Quellen, aus welchen Karl und seine Gehülfen ihre Kunstansichten schöpften, waren also durchaus römische, die Schriften des Vitruv, die Bauten von Rom und Ravenna. An die Einführung eines neuen Geschmacks dachten sie nicht, sondern nur an Erhaltung des alten, der schon seit der Römerzeit in diesen gallischen Gegenden einheimisch war. Wenn die enge Verbindung mit Ravenna es verursachte, dass der Plan der neuen Kirche sich an den von S. Vitale anschloss, und hiedurch etwas Byzantinisches in die frän-

kische Kunst kam, so finden wir in den Details keinen Anklang daran; vielmehr sind die Kapitäle, sowohl an den Säulen im Innern der Kirche als an den Pilastern der Kuppel durchweg römische. Sie mögen zum Theil von alten Gebäuden herrühren, zum Theil sind sie aber auch von Arbeitern der Zeit nachgebildet. Auch die Säulenstämme sind keineswegs (was wohl unausführbar gewesen wäre) alle aus Italien herbeigeführt, ein grosser Theil ist von deutschem Granit.

Alle andere Monumente, welche man der Karolingischen Zeit zuschreibt sind unsicher. In Nymwegen, auf der Stelle eines andern grossen karolingischen Palastes, sind noch die Mauern einer Kapelle in sechszehneckiger Form erhalten, ganz nach dem Plane der Aachener Kirche in etwa halber Grösse*). Eine Vorhalle des Klosters zu Lorsch an der Bergstrasse, welche sehr eigenthümliche Formen mit Einmischung mancher antiken Details zeigt, erinnert an Karolingische Zeit**). Indessen dürften beide Bauwerke spätern Ursprungs, etwa aus dem zwölften Jahrhundert sein.

*) Die Ausführung dieser Kapelle gestattet nicht, sie für ein Werk der Karolingischen Zeit zu halten; sie scheint im 12. Jahrh., wahrscheinlich aber auf Karolingischen Fundamenten errichtet. Auf derselben Stelle ist noch die Concha einer andern Kirche erhalten, an welcher die Details wirklich karolingisch sein dürften.

**) Die Formen dieser Vorhalle haben in der That viele Eigenthümlichkeiten, die mit der Karolingischen Epoche zusammenhängen. Ich rechne dahin die römischen Kapitäle des untern Stockwerks, noch ganz in antiker Form, den Fries mit übereck gestellten Steinen zwischen diesen Kapitälen, die kannelirten Pilaster des obern Stockwerks und über diesen statt der Bogen oder des geraden Gebälks eine giebelförmige Verbindung, eine Form, welche wir an den Architekturen in karolingischen Manuscripten und an den ältesten Bauten in Frankreich vorfinden. Indessen ist die Technik des Mauerwerks viel besser, als in Aachen, und lässt eher auf die Versuche der Nachahmung antiker Formen, die man im 12. Jahrh. wahrnimmt, schliessen.

Die Pflege der Wissenschaften und Künste war nach Karls Tode nicht mehr an den Höfen seiner Nachfolger zu suchen; sie fand ihren Sitz nunmehr in den Klöstern, namentlich in den grossen deutschen Klöstern von St. Gallen, Hirschau, Fulda und Corvey, die in der allgemeinen Zerstörung und Verwilderung wie ruhige Inseln eines aufgeregten Meeres erscheinen. Die frommen und gelehrten Männer, welche an der Spitze dieser Institute standen, betrachteten es bald als ihre wichtigste Aufgabe, die ursprünglich klein und dürftig angelegten Kirchen durch neue und prachtvollere zu ersetzen und mit Bildwerk und Metallen zu schmücken. Sie hielten daher Schulen, in welchen fähige Novizen nicht bloss in der Schönschreibekunst und Miniaturmalerei, sondern auch in der Architektur und allen verwandten Künsten unterrichtet wurden. Die Chroniken sind voll von der Aufzählung der vortrefflichen Baumeister, Maler, Bildschnitzer und Goldarbeiter, die sich unter diesen Geistlichen hervorthaten, die Lebensbeschreibungen der Aebte liefern zahlreiche Nachrichten über sie; die Reihe der klösterlichen Künstler, welche sich noch weithin in das Mittelalter erstreckt, beginnt mit ihnen. Die Beschreibungen ihrer Bauten, an denen es ebenfalls nicht fehlt, sind freilich fast immer dunkel und schwülstig; indessen verdienen sie um so mehr Beachtung, als die Zeit und der langerhaltene Reichthum dieser berühmten Abteien nur wenige Spuren jener frühen Thätigkeit übrig gelassen hat *).

*) In Fulda ist eine kleine jetzt dem h. Michael gewidmete Kirche, wiewohl mit manchen Zusätzen erhalten, welche der Abt Eigil (822) auf dem Kirchhofe des Klosters errichten liess. Sie ist kreisrund und besteht aus zwei Stockwerken, beide gewölbt, das untere mit einer plumpen ionischen Säule in der Mitte und von einem

Aus diesen Beschreibungen und aus dem mit ihnen übereinstimmenden alten Plane der Abteikirche von St. Gallen, der uns glücklicherweise erhalten ist, ersehen wir, dass man bei dem Bau grösserer Kirchen der länglichen Form, mithin dem Basilikentypus, treu blieb. Indessen erlitt diese Form doch schon bald manche Veränderungen, wenn auch nicht aus architektonischer Neigung, sondern nach veränderten Rücksichten des Cultus. Wichtig war besonders das gemeinsame Leben der Geistlichen, welches nach dem Vorbilde der Klöster auch an den bischöflichen Kirchen eingeführt wurde. Die grosse Zahl der Mönche oder Regularen, welche sich zu den regelmässigen Andachtsübungen versammelte, bedurfte nun eines angemessenen, der Gemeinde sichtbaren und doch abgesonderten Raumes; daher verlängerte man denn die Apsis und versah sie mit einer davorliegenden Halle. Ferner war es seit dem sechsten

Umgange von acht Säulen, das obere ebenfalls von einem Säulenkreise und einem gewölbten Umgange eingefasst, über den sich die kreisförmige Kuppel erhob. Boisserée Denkm. d. Baukunst am Niederrh. S. 1. Nach einer gereimten Klosterchronik war diese Kirche so eingerichtet, dass sie auf Einem Steine ruhete, von Einem Steine geschlossen war. Indessen darf man dies wohl nicht (mit Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern S. 52) für buchstäbliche Wahrheit halten und schliessen, dass die Laterne auf der Kuppel mit Einem grossen Stein bedeckt gewesen. Dem mönchischen Chronisten kommt es auf eine fromme und allegorische Anwendung seines Scharfsinnes an; er bezieht jenen Einen Stein auf Christus, die 8 umherstehenden Säulen (des untern Stockwerks) auf die acht Seligkeiten. Die Gestalt der Unterkirche gab ihm hierzu die Veranlassung, die eine Säule, worauf sie (ihr Gewölbe) ruhet, betrachtet er als Grundstein. Um seine Allegorie würdig zu vollenden, benutzt er nun aber auch den Schlussstein des obern Gewölbes, der natürlich nur einer war. Vielleicht war ihm die Technik des Gewölbes noch neu, so dass diese Eigenschaft desselben, mit einem Steine zu schliessen, ihm besonders merkwürdig schien. Wir dürfen daher nicht zweifeln, dass die beschriebene Kirche dieselbe ist, die wir noch jetzt haben.

Jahrhunderte Sitte geworden, mehrere Altäre in derselben Kirche zu errichten; man musste daher Nebenräume wünschen, wodurch denn das Querschiff, welches vor der östlichen Concha lag, und bei dem man schon früher mit Wohlgefallen bemerkt hatte, dass es der Kirche die ehrwürdige Gestalt des Kreuzes gab, in allgemeine Aufnahme kam. Eine dritte neue, sehr eigenthümliche Einrichtung war die Anlage zweier Chöre, in Osten und Westen, auf den beiden schmalen Seiten der Kirche. Eine solche Anordnung hatten ausser der erwähnten Abteikirche zu St. Gallen (seit 830) die grosse Klosterkirche zu Fulda, und endlich der Dom zu Köln (814—873) *). Was hiezu veranlasste, ist nicht gewiss; wahrscheinlich waren manche Zufälligkeiten dabei im Spiele. Die Kirche zu Fulda bewahrte das Grab des Apostels der Deutschen, des heiligen Bonifacius; anfangs hatte dieses seine Stelle mitten in der Kirche; sei es aber, dass der Zufluss der Frommen hier dem regelmässigen Gottesdienste hinderlich war, oder dass der Ort nicht bedeutend genug erschien, man verlegte die Grabstätte auf die Westseite, in eine besondere Krypta, welche wie die östliche auf Säulen ruhete und von drei Fenstern beleuchtet war; über dieser westlichen Krypta erhob sich denn auch die zweite Apsis **).

*) Der Plan von St. Gallen bei Mabillon annal. ord. S. Bened. II. p. 571; über den Dom zu Köln s. Boisserée (der sich freilich auch nur auf die Beschreibung des späten Gelenius stützt, dessen Quelle uns unbekannt ist); über die Kirche zu Fulda, Brower Antiqu. Fuld. p. 106—112. Dieser glaubt zwar, dass die erste Kirche ein Quadrat gebildet habe (p. 103), indessen spricht die Erwähnung des Querschiffs, der bogentragenden Säulen, und auch der Umstand, dass die zwei Krypten früher als besondere Kirchen angesehen wurden, (Schannat. Probat. hist. Fuld. p. 1, 2) für die längliche Gestalt.

**) Candidus bei Brower a. a. O. zählt unter den Theilen der Kirche auf: ad crucem ubi martyr Bonifacius primum fuerat tumulatus und später: in absida occidentali ubi martyr Bonifacius quiescit.

Auch in andern Kirchen hing diese Einrichtung mit der zunehmenden Verehrung der Reliquien zusammen; der westliche Chor diente vorzugsweise als Grabkapelle. Er wurde aber auch zu den gemeinschaftlichen Andachten der Geistlichen benutzt, und ohne Zweifel in manchen Kirchen gleich anfangs dazu bestimmt *).

In architektonischer Beziehung war diese Neuerung keine glückliche, indem sie die klare Anordnung der Basiliken, an welcher Eingang und Chor so entschieden ihre Stelle hatten und sich so bestimmt aussprachen, zerstörte. Man kann sie gewissermassen als eine Vermischung des byzantinischen Rundbaues mit dem Basilikentypus betrachten. Denn die beiden Nischen in Osten und Westen bilden, wenn man sie sich vereinigt denkt, ein Kuppelgebäude, welches nur in zwei Hälften getrennt ist. Obgleich diese durch das dazwischen gelegene Langhaus auseinander gehalten sind, bleibt ihre Uebereinstimmung in der That noch sehr bemerkbar. Wahrscheinlich kam zwar diese ästhetische Rücksicht bei den frommen Aebten von Fulda und St. Gallen nicht sehr in Betracht, indessen hatte doch der byzantinische Styl darauf gewiss einigen Einfluss. Seine runde und polygone Gestalt bezeichnet die Stellen des Eingangs und der Chornische nicht, und diese, wenn man sie anfügte, erschien sogar als ein willkürlicher und entstellender Zusatz. Wenn aber der Formensinn durch die Gewöhnung an solche Anbauten abgestumpft war und keinen Anstoss daran nahm, konnte man nach Bequemlichkeit sich nun auch nach andern Seiten hin erweitern. Diesen Vortheil gab man

*) Kugler (Handb. S. 356) vermuthet mit Rücksicht auf den Plan von St. Gallen, dass die Theilung des Sängerchors in den Chorus Prioris und Chorus Abbatis mit berücksichtigt worden.

nicht auf, nachdem man sich aus andern Gründen wieder der länglichen Form zugewendet hatte, und es war noch eine Schonung dieser Form, dass man die zweite Chornische nicht etwa auf der breiten Seite anbrachte. Aber der Eingang hatte nun freilich seine bedeutsame Stelle eingebüsst. Bemerkenswerth ist es, dass diese Form fast nur auf deutschem Boden vorkommt, in Frankreich und in England äusserst selten und wie es scheint nur zufällig, in Italien niemals. Wir können sie für eine Nachwirkung eines durch die Kirche in Aachen bedingten byzantinischen Einflusses ansehen.

Wie gross das Ansehen dieses wichtigen Monumentes war, sehen wir daraus, dass es noch später, ungeachtet man im Ganzen dem Basilikentypus treu blieb, nachgeahmt wurde. So ist die wahrscheinlich noch im neunten Jahrhundert erbaute Kirche zu Ottmarsheim im Elsass eine treue Copie des Aachener Münsters, in kleinern Verhältnissen und mit einigen Abänderungen, welche die Dürftigkeit einer Dorfkirche nöthig machte. Auch noch im zehnten Jahrhundert erbaute der Bischof Notker in Lüttich die Johanniskirche nach dem Vorbilde der Aachener Kirche*). Wir sehen daher eine Mischung verschiedenartiger Formen, noch keinen Anfang eines festen Styls.

*) Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschl. II. 88. Sie ist im vorigen Jahrhundert neugebaut, jedoch mit Beibehaltung der alten Form. Die Stiftung der Kirche in Ottmarsheim wird gewöhnlich in das 11. Jahrh. gesetzt, jedoch aus keinem andern Grunde, als weil um diese Zeit bei dem Aufenthalte des Papstes Lucius im Elsass viele Kirchen gegründet wurden. Dieser Grund ist offenbar unzureichend, zumal da die andern dieser Zeit zugeschriebenen elsassischen Kirchen ganz andere Formen zeigen. Mit grösserm Rechte können wir daher aus der unläugbaren Nachahmung des Aachener Münsters auf eine frühere Zeit schliessen. Vgl. einen Aufsatz von mir im Kunstbl. 1843. n. 24. — Ausserdem scheint innerhalb der viel später erbauten Stiftskirche

Im heutigen Frankreich bildete sich ein solcher noch weniger. Die klimatische Verschiedenheit der Provinzen, die Einflüsse, welche diese von den Küsten der sie begränzenden Meere erhielten, die ungleiche Zusammensetzung der Bevölkerung brachten hier noch grössere Abweichungen hervor. Die Zerrüttung des Landes unter der kraftlosen Herrschaft der spätern Karolinger und bei den Verwüstungen der Normannen hemmten die Mittheilung in noch höherm Grade, und der Zufall der Erhaltung antiker Vorbilder in einigen, roher Versuche in andern Gegenden erzeugte in den verschiedenen Districten sehr abweichende Formen, die dann herkömmlich wurden. Bedeutende neue Bauten, welche eine Epoche in der Geschichte bilden könnten, sind hier nicht aufzuweisen. Im Ganzen herrschte der Basilikentypus vor, indessen fanden in gewissen Diöcesen auch byzantinische Formen Eingang. Wir erkennen diesen Zustand erst in der folgenden Periode, wo bei grösserer Bauthätigkeit diese verschiedenen Localschulen sich mehr ausbilden, und müssen uns daher vorbehalten, später darauf zurückzukommen *).

Durchweg sehen wir also keine Spur eines neuen Systemes, vielmehr überall entschiedenes Festhalten am

zu Essen (gegründet im J. 877) ein Ueberrest eines karolingischen Octogons mit Bogenstellungen und einer Kuppel, welche auf Nachahmung des Aachener Vorbildes hindeuten, erhalten zu sein. Schwerlich möchte die kleine runde Kapelle zu Altenfurt bei Nürnberg (welche Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, dahin rechnet) ein so hohes Alter haben; eher dagegen der s. g. alte Dom in Regensburg, ein kleiner, länglich viereckiger Raum mit Nischen (s. Popp und Bülau, die Arch. d. MA. in Reg.) dieser Zeit angehören.

*) Mehrere Kirchen der Provence, welche man dieser Zeit, jedoch ohne genügende Beweise zuschreibt, nennt Kugler Handb. S. 351 nach Alex. de Laborde, Monumens de la France.

Alten und Hergebrachten, an italienische oder byzantinische Vorbilder und an Lehren des Vitruv*). Die Säule behält noch die Form der korinthischen, der Pfeiler die des Wandpfeilers bei; die Technik ist unvollkommen und sorglos, alles Gute, was sie besitzt, ist römisches Erbtheil. Die Wölbung ist bekannt, als Kuppel und als Kreuzgewölbe, aber grade Decken waren ohne Zweifel häufiger, wenigstens in den basilikenartigen Bauten. Aenderungen des hergebrachten Styls bildeten sich unbemerkt durch das Bedürfniss. Wir sprachen schon von den Krypten des Grabdienstes und den Chören der Mönche und Stiftsherrn. Eine andere wichtige Aenderung wurde vielleicht durch den Gebrauch der Glocken, welcher sich erst jetzt verbreitete, herbeigeführt, indem man nun Thürme baute. Hier lag der Keim zu einer bedeutenden Neuerung; in Italien, wo man an die alten, thurmlosen Basiliken gewöhnt war, setzte man den Thurm neben das Gebäude. In Deutschland, wo man neue Kirchen zu gründen hatte, musste es bequemer sein, sie damit zu verbinden. Am Dom zu Köln scheinen sie gleich anfangs angelegt zu sein, jedoch zunächst nur in Holz, während der übrige Bau in Stein errichtet war. Allein diese Veränderungen kamen noch vereinzelt vor, sie treten nur zu

*) Man hat aus der Verbindung, in welche Karl mit dem Kalifen trat, auf eine Einwirkung des damaligen arabischen Styls auf die fränkische Architektur schliessen wollen (Cordero di S. Quintino, dell' italiana architettura etc. p. 81). Allein diese Annahme kann man nur für unbegründet halten. Die Geschenke, welche Karl von Harun-al-Raschid erhielt (hauptsächlich ein künstliches Uhrwerk und ein Elephant) deuten nicht dahin, und ebenso wenig die angebliche Uebereignung des heiligen Grabes und des Ortes der Auferstehung Christi welche der Kalif dem Kaiser bewilligte (Eginhard, de Vita Caroli M. c. 16.). Die letzte war ohne Zweifel nichts als eine Ehrenbezeugung ohne wirklichen Einfluss.

den verschiedenen Formen, die man von ältern Vorbildern entnahm, hinzu, ohne auf dieselben einzuwirken.

Um den Geist einer architektonischen Epoche kennen zu lernen, müssen wir auf die Details, besonders auf die Profilirung und Verzierung der Glieder sehen, dies ist die Sprache, in welcher der Architekt seine feinern Gefühle ausdrückt. Betrachten wir diese an der Aachener Kirche, auf die wir freilich beschränkt sind, die uns aber bei den Mitteln des Gründers und bei der Bedeutung des Monuments statt vieler Beispiele dienen kann, so ist es auffallend, wie vernachlässigt diese Details sind. In der allgemeinen Anordnung finden wir eine sehr verständige Ueberlegung, ja ungewöhnlichen Scharfsinn, eine künstliche Form, die sich zwar an ein altes Vorbild anschliesst, aber doch eigenthümlich, nicht ohne das Verdienst freier Erfindung ist, und durch diese einen charakteristischen Zug germanischer Einfachheit und Consequenz erhält. In den Details dagegen herrscht zwar dieselbe Einfachheit, aber bis zum Rohen und Geistlosen vor. Es ist merkwürdig, dass von jenem Reichthume plastischer Formen, den die römische Architektur in ihrer letzten Zeit verschwendete, von den Archivolten, Friesen, Gesimsen, von Palmetten, Eierstäben, und wie diese Ornamente sonst heissen mögen, hier keine Spur vorkommt, Fenster und Thüren ohne alle feinere Ausarbeitung mit einfacher Ueberwölbung, die Arcaden ohne alle Gliederung sind. Die freistehenden Säulen in diesen Arcaden haben zwar ihre Basen und korinthischen Kapitäle; aber über diesen Schmuck im Grossen geht die Phantasie des Architekten nicht hinaus, und er versucht auch hier nicht einmal ihn auf feinere Weise mit dem Gebäude zu verschmelzen. Es lässt sich keine rohere Form denken als die Verbin-

dung der obern Säulen mit dem Bogen durch aufgelegte, unverzierte Würfel, die durch die Rundung des Bogens an ihrem obern Theile unförmlich abgeschnitten werden; die ganze Säulenstellung erscheint dadurch wie ein fremdartiger Zusatz, der willkürlich in die grosse Oeffnung des Bogens eingesetzt ist. Auch hat sie wirklich keinen constructiven Zweck; sie ist nur eine Ausfüllung des grossen Bogens, der auch ohne sie seine volle Festigkeit behält. Nicht minder bemerken wir an andern Theilen dies Unzusammenhängende; an der Trommel der Kuppel sind äusserlich korinthische Pilaster angebracht, vielleicht aus einem antiken Gebäude herrührend, ihre Basen stehen aber frei hervor, ohne Zweck und Verbindung. Ueberhaupt ist selbst das Mauerwerk sorglos und ungenau. Das ganze Gebäude giebt uns daher das Bild eines Zustandes, in welchem man über die allgemeine Anlage wohl einig ist, wo aber der Sinn nicht durchbildet genug ist, um in feinern Details sich zu bewähren.

Drittes Kapitel.

Plastik und Malerei im Karolingischen Zeitalter.

Im Anfange dieser Periode finden wir in Italien die Plastik und Malerei noch auf derselben Stufe wie am Ende der römischen Zeit. Als Karl der Grosse mit diesem Lande in Berührung trat, hatte sich dieser günstige Zustand gewiss noch grossen Theils erhalten; denn noch immer bot sich reiche Gelegenheit zur Ausübung der Kunst und zur Erhaltung hergebrachter Technik dar. Die alte Civilisation Italiens flösste auch den Barbarenfürsten Neigung für künstlerischen Schmuck ein; die gothischen Könige liessen sich, wie die römischen Imperatoren, Statuen setzen, und gestatteten dies als eine Auszeichnung für bedeutende Männer aus der Zahl ihrer Unterthanen. Auch die rohern Longobarden blieben nicht ganz unberührt von dieser Neigung, ihre Königin Theodelinde liess in Monza historische Hergänge ihres Volkes malen, und manche Ueberreste sind noch erhalten, welche der Zeit

longobardischer Herrschaft anzugehören scheinen*). Vor allem war aber Rom noch der Schauplatz fortdauernder künstlerischer Thätigkeit.

Die Kunst an sich war es freilich nicht, welche man suchte, auf einen Ausdruck der innersten Gefühle in äussern Gestaltungen kam es nicht an; aber mittelbarer Weise liebte und übte man sie. Die Gegenstände frommer Verehrung sollten in strahlendem Glanze erscheinen, die Kirche, die Stellvertreterin des Herrn sollte sich mit einer Pracht schmücken, welche an die Glorie des Himmels erinnerte. Die byzantinischen Kaiser und die Glieder ihres Hauses hatten angefangen ihre Schätze diesem frommen Zwecke zu widmen, die heiligen Stellen mit Mosaiken und Bildern, und vorzugsweise mit Kirchengeräth in edlen Metallen zu schmücken. Bald ging diese Pflicht auf die römischen Bischöfe über, deren im ganzen Abendlande immer mehr steigendes Ansehen ihnen die Mittel und den Beruf dazu verlieh. Mit grosser Freigebigkeit bedachten sie daher die berühmten Kirchen ihrer Stadt, zu denen schon damals die katholischen Christen der entfernten Länder wallfahrteten; wir besitzen eine Sammlung von Lebensbeschreibungen dieser frühen Kirchenfürsten, welche hauptsächlich mit der Aufzählung solcher Weihgeschenke angefüllt ist**). Während der harten longobardischen Herrschaft waren auch die Päpste, sei es aus wirklicher Armuth oder um den gefährlichen Schein des Reichthums zu vermeiden, in diesen Verleihungen sparsamer geworden; nach der Vernichtung dieser gewaltsamen Nachbarn durch Karl den Grossen erwachte

*) Vergl. Rumohr, a. a. O. S. 189. ff.

**) Anastasius der Bibliothekar ist der angebliche Verfasser dieser Nachrichten. Vgl. Roestell, in der Beschreib. d. Stadt Rom. Th. I. 207.

sogleich die alte Neigung wieder mächtigst, und Leo III. derselbe Papst der Karls Haupt mit der Kaiserkrone schmückte, nimmt in jenem Verzeichnisse päpstlicher Bauten und Schenkungen eine grosse Stelle ein. Der Bilderhass, welcher sich im byzantinischen Reiche zeigte, fand hier keine Stelle; die Streitigkeiten, welche er hervorrief, dienten vielmehr zur Vermehrung der künstlerischen Mittel in Italien. Mit Freuden gewährten die Päpste griechischen Mönchen, die als Bilderfreunde und Kirchenmaler verfolgt wurden, Schutz und Zuflucht; es wurden eigene Klöster für sie gestiftet*). Wir müssen uns die Pracht, in welcher die römischen Kirchen erschienen, als eine höchst glänzende und reiche denken, von allen Seiten strahlte Gold und Silber. Eine Beschreibung der alten Peterskirche vom Ende des achten oder Anfang des neunten Jahrhunderts giebt uns davon eine lebendige Anschauung. Bildwerke und Altäre, sogar zum Theil der Fussboden der Krypta waren vergoldet; Silberplatten bedeckten das Hauptportal, die Balken unter dem Triumphbogen und über einzelnen Altären, sogar den Boden zwischen der Krypta und dem Chore**). Man sieht, das Bedürfniss prachtvoller Geräthe genügte der frommen Freigebigkeit nicht, man kannte in der Verwendung des edeln, strahlenden Metalls keine Gränzen. An Festtagen wurden Teppiche aufgehängt, die mit Gold und edeln Steinen prangten. Auch Malereien wurden vielfältig angebracht; ganze Kirchen waren damit geschmückt. Die Munificenz der nächsten Bischöfe Roms war nicht bloss auf die Kirchen beschränkt, sie stellten die zerstörte

*) Anast. in Paul. I. Adrian. I. und Pasch. I. — Vgl. Emeric David a. a. O. p. 65.

**) Bunsen in der Beschr. d. Stadt Rom. II. 75. ff.

Stadtmauer, die Wasserleitungen her, sie errichteten Bäder für den Gebrauch der Armen*). Zu den baulichen Unternehmungen Leo's III. gehörte die Einrichtung eines grossen Festsaales (Triclinium) im lateranischen Palast, welcher zum Empfange fürstlicher Personen und zu feierlichen Mahlzeiten am Weihnachts- und Osterfeste diente, und den er mit Säulen von Porphyr und weissem Marmor, mit Gemälden und Mosaiken reich ausschmückte. Der Saal selbst existirt lange nicht mehr, doch war eine der grossen Tribunen, welche ihn auf drei Seiten zierten, noch im vorigen Jahrhundert erhalten, wo man sie abbrach, aber in einer zu diesem Zweck errichteten Nische eine genaue Copie des Mosaikbildes ihrer Wölbung anfertigen liess**). Sie ist uns wichtig, als ein zuverlässiger Ueberrest damaliger Kunst. Man sieht hier am Gewölbe den Heiland, welcher nach der Auferstehung in die Mitte seiner Jünger zurückkehrt. Neben dem Gewölbe ist auf der einen Seite der Heiland auf dem Throne dargestellt, und vor ihm knieend der Papst Sylvester und der Kaiser Constantin; jener empfängt von Christus die Schlüssel, dieser eine Fahne, also die Zeichen geistlicher und weltlicher Gewalt. Auf der andern Seite sehen wir in entsprechender Darstellung den heil. Petrus auf dem Throne, und vor ihm die knieenden Gestalten des Papstes Leo selbst und Karls des Grossen, von denen jener das Pallium, dieser wiederum die Fahne aus den Händen des

*) Anastasius, passim. Für den Gebrauch die Kirchen ganz zu bemalen sprechen viele Stellen: Basilicam construxit ac totam depinxit. — Ipsum vero baptisterium diversis in circuitu decoravit picturis. Anast. in Greg. Leone III. etc.

**) Es ist dies die bekannte Nische neben der heiligen Treppe. S. Platner in der Beschr. der Stadt Rom. III. 1. 552, und die Abbild. bei Gutensohn und Knapp Taf. 48.

Apostels annimmt. Wir finden hier noch im Wesentlichen den Styl der ersten christlichen Jahrhunderte, die herkömmliche Würde in den heiligen Gestalten, dabei noch reinere Umrisse und ziemlich genügende Schattirung. Da auch die Gestalten Leo's und Karl's darauf dargestellt wurden, also gleichzeitiger und in Rom wohlbekannter Fürsten, so sollte man hier wenigstens den Versuch einer porträtartigen Charakteristik vermuthen; allein es findet sich auch nicht eine Spur davon, die Köpfe dieser lebenden Personen gleichen denen ihrer längst verstorbenen Vorgänger vollkommen. Es war also selbst der Gedanke des Studiums oder der Nachahmung der Natur schon völlig verloren, die Kunst hatte den Nebenbegriff des Abgelebten und Alterthümlichen bekommen.

Nach diesem Beispiele müssen wir uns auch die Wandgemälde vorstellen, welche im fränkischen Reiche ausgeführt wurden. Schon unter den Merowingern war es auch hier Sitte geworden, die Wände der Kirchen mit Mosaiken und kostbaren Teppichen, häufiger aber mit dem wohlfeilern Schmucke von Malereien zu bekleiden*). Wenn auch eine rohe Freude an der Buntfarbigkeit dabei mit im Spiele war und man es mit den feinern Anforderungen der Kunst nicht sehr genau nahm, so musste sich doch auf diese Weise eine gewisse Praxis erhalten. Besonders unter Karl dem Grossen war die Zahl und der Umfang solcher Werke höchst bedeutend. Ich erwähnte schon oben der Wandmalereien in seinen Palästen und der Mosaiken in der Kirche zu Aachen; auch die andern Kirchen seines Reichs waren reichlichst mit Malereien geschmückt. In den Instructionen, durch welche der Kaiser seinen Sendgrafen und Bischöfen die

*) Emeric David a. a. O. p. 58.

Aufsicht über die Kirchen anempfiehlt, ist beständig auch der Gemälde gedacht, für deren Erhaltung und Herstellung sie sorgen sollten; es scheint danach, dass man Malereien für einen nothwendigen oder gewöhnlichen Schmuck der Wände hielt. Leider ist von allen diesen Arbeiten nichts bis auf unsere Zeit gekommen*), und selbst von kleinern Kunstwerken, mit denen der prachtliebende Frankenkönig sich umgab, besitzen wir wenig Beglaubigtes oder Bedeutendes. Vieles davon mochte aus Italien mitgebracht, manches von italienischen Meistern, die sich gewiss an dem reichen Hofe einfanden, gearbeitet sein, indessen ist es ausser Zweifel, dass auch die Deutschen mit den Italienern wetteiferten. Schon am Hofe Karls und noch mehr bald darauf in den Kunstschulen, welche sich in den deutschen und fränkischen Klöstern bildeten. In diesen Schulen nahm man es mit dem Unterrichte in der Kunst sehr ernsthaft; die Leute waren in ihrer emsigen, demüthigen Weise dafür begeistert. Wir finden, dass sie fremde Länder durchwandern, um sich zu vervollkommnen**), dass sie in andere Klöster übergehen, um dort ihre Kunst auszuüben und junge Schüler heranzubilden. Das Kloster zu St. Gallen wurde als die beste Schule betrachtet, man fand dort Schüler aus allen Ländern, selbst aus Italien beisammen. Meistens

*) Selbst im Aachner Dom (den schon Otto III. durch einen Maler Johannes, der in Italien geboren, aber im Kloster zu S. Gallen gebildet war, herstellen liess, Fiorillo I. 75) möchten schwerlich unter der Tünche noch einige Ueberreste karolingischer Mosaikarbeit bewahrt sein. Vergl. über die auch noch später fortbestehende Sitte die Kirchen ringsumher mit Malereien zu versehen die angef. Stellen bei Emeric David a. a. O. p. 67, 77, 81.

**) Tutilo — multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras. Eckhard ap. Canis. t. II. part. 3. p. 227 sequ. — Emeric David a. a. O. p. 78.

wurden hier die Talente nicht bloss für eine Kunst, sondern für alle angelernt. Tutilo, ein Mönch von St. Gallen, der am Ende des neunten oder Anfang des zehnten Jahrhunderts starb, wie er sich in allen Künsten, als Dichter und Maler auszeichnete, war auch als Metallarbeiter und Elfenbeinschnitzer berühmt*). Noch jetzt bewahrt die Bibliothek dieses Klosters eine Elfenbeinplatte von seiner Hand, worauf die Himmelfahrt der Maria und eine Scene aus der Legende des h. Gallus ziemlich dreist und einfach, frei von den manierirten Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Kunst dargestellt sind. Auch andere Arbeiten, welche man dieser Zeit zuschreiben kann, zeigen eine ähnliche Abweichung von den italienischen und byzantinischen Formen; sie sind, freilich ohne höhere Begeisterung und ohne entschiedene Richtung des Geschmacks, aber doch einfacher und derber als jene**). Es ist begreiflich, dass sich der Sinn der Deutschen, der noch nicht durch eine lange Schulgewöhnung gelähmt war, bei der ersten Bekanntschaft mit der Technik der civilisirten Welt, unbefangen, mit einer jugendlichen, wenn auch unsichern Frische äusserte; wir werden noch deutlichere Beispiele davon finden.

Im Ganzen wurde die Sculptur weniger geübt, als die Flächendarstellung, und wenn es geschah mehr an kleinern Arbeiten oder im Erzguss, als in Stein. Eine sehr merkwürdige Ausnahme machen die in sehr grossen

*) Fiorillo I. 55. ff. IV. 35. ff.

**) Man rechnet dahin ein grosses Jagdhorn von Elfenbein, auf welchem Jagdscenen, also ein Gegenstand welcher dieser Zeit sehr nahe lag, nicht ohne Erinnerung an klassischen Styl, aber auch nicht ohne natürliche Derbheit dargestellt sind. Kugler, Beschreibung der Berliner Kunstkammer, S. 1.

Verhältnissen ausgeführten Reliefs an den Exter- oder Eggestersteinen bei Höxter in Westphalen. In Verbindung mit Höhlen, welche wahrscheinlich dem heidnischen Cultus gedient hatten, sind hier plastische Darstellungen an den Felswänden eingehauen, deren Bedeutung zum Theil ebenso räthselhaft ist, wie ihre Entstehung an dieser Stelle. Auf der einen sieht man die Kreuzabnahme, aber von ungewöhnlichen Gestalten begleitet. Dahin gehören nicht sowohl die Personificationen der Sonne und des Mondes als Genien, welche wir auch sonst häufig bis in das zwölfte Jahrhundert hinein finden, wohl aber zwei Männer am Fusse des Kreuzes, welche einen Drachen mit Keulen erschlagen; wahrscheinlich den Sieg des Christenthums über Sünde und Heidenthum symbolisch ausdrückend. Diese hienach unzweifelhaft christliche Composition ist einfach und nicht unedel gedacht, aber äusserst roh ausgeführt, und man muss die Kühnheit bewundern, welche bei so geringer Kenntniss der Kunst ein Werk von so grossem Umfange und in so ungewöhnlichen Dimensionen unternahm. Auch deuten sowohl die Compositionen als die Stelle auf eine Zeit hin, wo das neugepflanzte Christenthum noch mit den heidnischen Traditionen in dieser Gegend zu kämpfen hatte. Man darf daher diese Reliefs für eine Arbeit der Mönche des benachbarten Klosters Corvey aus einer der karolingischen Epoche nahestehenden Zeit halten, welche diese früher heidnischem Cultus gewidmete Stelle demselben entziehen und für christlichen Gebrauch weihen sollte *).

*) Clostermayer, die Eggestersteine, Lemgo 1824. Dorow, Denkmäler germanischer und römischer Zeit etc. I. Bd. W. Strack, Ansichten der Eggestersteine im Fürstenthum Lippe. Die früheste urkundliche Erwähnung des Namens des „Agistersteyn" kommt zwar

Ueber den Geist und das Technische der **Malerei** können wir uns auch hier hauptsächlich nur aus den **Miniaturen** der Manuscripte belehren. Dieselben Ursachen wie in Byzanz, das Bedürfniss der Erklärung und ein Luxus der Frömmigkeit, waren auch hier und in noch höherm Grade vorhanden. Dazu kam noch, dass diese Gattung für die Beschäftigung fähiger Mönche besonders geeignet war und vielfältig geübt wurde; es wurde daher der Besitz solcher heiligen Bücher mit mehr oder weniger kostbarer Ausstattung ein nothwendiges Erforderniss für Kirchen und Klöster so wie für mächtige Gönner der Kirche. Vorherrschend war, wie wir aus den ziemlich zahlreich auf uns gekommenen Exemplaren ersehen, der Zweck frommer Pracht, nicht der der Belehrung. In vielen dieser Handschriften der Evangelien, der Psalmen, der ganzen Bibel fehlen historische Bilder gänzlich, während die typischen Darstellungen des Heilandes und der Evangelisten oder solcher Heiligen, welche grade dahin passten, selten vermisst werden. Ausserdem findet sich dann in den Manuscripten der karolingischen Epoche häufig ein Dedicationsblatt, in welchem der Kaiser oder König die Handschrift von dem Verfertiger, oder ein Heiliger die Widmung derselben von dem Bischofe oder Abt in Empfang nimmt. Vorangeschickt ist gewöhnlich ein Kalender, der als zum Eingange des Buchs gehörig,

erst in einer Urkunde vom J. 1093 vor, wo der Besitzer, ein Laie, diesen Stein nebst andern Ländereien dem Kloster Abdinghof schenkt. Die ausdrückliche Erwähnung des Steines setzt ausser Zweifel, dass die Sculpturen damals existirten; indessen können sie auch früher entstanden sein. Die Rücksicht auf das noch nicht ganz vertilgte Heidenthum deutet eher auf karolingische Zeiten, und liegt ganz im Geiste derselben. Karl selbst gebietet die Kirchen reicher auszuschmücken, „ut honorem habeant majorem et excellentiorem quam fana idolorum.“ Capit. de part. Sax. an. 789. c. 1. apud Baluz t. 1. p. 251.

mit Säulen und Bogen eingefasst ist; bei reichern Manuscripten hat auch noch jede Seite der Schrift eine Einfassung in Arabesken. Jeder Anfang eines Buches oder auch eines kleinern Abschnittes ist dann durch grosse Anfangsbuchstaben bezeichnet, die häufig von unverhältnissmässiger Grösse sind, so dass sie entweder eine ganze Seite füllen, oder doch nur den Raum für eine oder mehrere Zeilen zwar kleinerer, aber noch immer sehr grosser Lettern übrig lassen. Solche Initialen sind bunt ausgemalt, mit Arabesken oder verschlungenen Zeichnungen in den breiten Grundstrichen oder in den offenen Stellen, manchmal auch mit einzelnen Thiergestalten, menschlichen Figuren oder gar kleinen historischen Darstellungen geschmückt. Die ausführlichern historischen Bilder, wo solche vorkommen, sind dann entweder auf besondern Blättern oder in den Text hineingemalt. Dies ist die Anordnung in den reichsten Manuscripten der heiligen Bücher, die zur häuslichen oder öffentlichen Andachtsübung bestimmt waren. Sobald der Inhalt ein weniger gewöhnlicher, mehr für tiefere Studien geeigneter ist, nimmt auch die Ausschmückung eine andere Gestalt an; der blosse Luxus der Arabesken verschwindet ganz oder beschränkt sich nur auf die Initialen, die Bilder zeigen entweder den Zweck der Belehrung und Erklärung des Textes, oder sie verrathen die freiere, poetische Tendenz, verwandte Gedanken auszudrücken und der Seele des Lesers mitzutheilen. Die Miniaturen dieser letztern Art, welche auf uns gekommen sind, scheinen indessen mehr einer etwas spätern Zeit als der karolingischen Epoche anzugehören; in dieser blieb der decorative Zweck vorherrschend.

Es ist einleuchtend, dass die Miniaturen im Kunst-

werthe sowohl wie in der Bedeutung höchst verschiedenartig sein müssen; es mischen sich dabei nicht bloss rein didaktische Zwecke mit künstlerischen, sondern auch künstlerische verschiedener Art mit einander. Denn bei vorherrschender Absicht der Belehrung und Erklärung wird doch sehr bald (wenn es sich nicht von mathematischen Figuren oder ähnlichen wissenschaftlichen Aufgaben, sondern von geschichtlichen oder poetischen Erzählungen handelt) der Wunsch nach einer möglichst lebendigen und erfreulichen Darstellung sich einschleichen, und damit ein künstlerisches Element hineinkommen, das dann nach Zeit und Umständen mehr oder weniger Bedeutung erlangt. Bei der andern Gattung von Manuscripten, wo es nicht auf Erklärung des Inhalts, sondern auf ehrenvolle Pracht ankommt, stehen wir zwar sogleich auf einem eigentlich künstlerischen Boden, aber nicht auf dem der Malerei. Denn während diese als Kunst von der Schönheit des individuellen Lebens ausgeht, handelt es sich hier um eine gefällige und würdige Verzierung, welche sich an die Schriftzüge anschliessen und mit denselben harmonisch sein soll. Das eigentlich Bildnerische macht sich dann erst wieder bei den historischen Darstellungen geltend, wo es aber doch durch den Raum und die Beziehung auf den Text mannigfach beschränkt ist, und wo die didaktischen Rücksichten auf Erklärung des Inhalts wieder Einfluss gewinnen.

Bei der unbezweifelten Wichtigkeit der Miniaturen für die Begründung und Erforschung der Kunstgeschichte darf man also nicht unbeachtet lassen, dass sie nicht dieselbe Zuverlässigkeit wie grössere Kunstwerke haben. Die verschiedenen Zwecke und die isolirte Stellung des Miniaturmalers verschaffte einer Menge von Zufälligkeiten

Einfluss, welche eine Einheit des Styls, wie sie in der höhern Kunst, besonders in den Zeiten ihrer Blüthe, herrscht, nicht aufkommen liessen. Zu diesen Zufälligkeiten gehört namentlich der Einfluss des Fremden. Grössere Kunstwerke werden, besonders in Zeiten geringer Kunstliebe, nicht leicht und nicht in grosser Anzahl von dem Orte ihrer Entstehung und ihrer ersten Widmung entfernt; ihre Einwirkung erstreckt sich daher auch nicht über diesen Kreis hinaus. Bücher mit Miniaturen und ähnliche kleinere Kunstwerke wandern dagegen durch Handel und Verschenkung weit herum, und bieten sich um so leichter der Nachahmung dar, als der Verfertiger so kleiner Arbeiten durch örtliche Rücksichten überall nicht gehindert ist, und leichter zu Neuerungen übergeht. Dazu kommt noch, dass ohnehin auch der Text des Buches aus einem ältern Exemplar genommen werden muss und die Nachahmung also schon im Gange ist. Man begreift leicht, wie verschieden die Leistungen des Miniaturarbeiters ausfallen müssen, je nachdem er bloss seiner Phantasie oder einem Vorbilde folgt, je nachdem ferner dieses wirklich im fremden Lande entstanden oder nach einem solchen Exemplare copirt oder aber von einheimischer Erfindung ist. Denkt man sich hiebei noch den langsamen Verkehr einer wenig civilisirten Zeit und die daraus hervorgehende grössere Wichtigkeit der wenigen Vorbilder, welche die Bibliothek eines einsamen Klosters darbot, so sieht man wie sich hier die Zufälligkeiten und Mannigfaltigkeiten häufen, und welcher Vorsicht und feinen Berücksichtigung aller Umstände es bedarf, um aus der Beschaffenheit solcher Miniaturen auf ihr Zeitalter und auf den Styl desselben im Allgemeinen zu schliessen. Ueberhaupt sind sie mehr Hülfsmittel für

das Verständniss der höhern völlig entwickelten Kunst, indem sie die ersten vorbereitenden Regungen des Kunstsinnes, die Fortpflanzung und Umgestaltung älterer, das Entstehen neuer Symbole aufzeigen, als dass sie dieser höhern Kunst, dem eigentlichen Gegenstande der Kunstgeschichte, unmittelbar angehörten. Sie enthalten die Incunabeln sowohl des malerischen als des architektonischen Elements und verlieren ihre Bedeutung mehr und mehr wenn die Kunst selbst in der einen oder andern Richtung wirklich ausgebildet ist. Wir werden sie daher auch in dieser Geschichte überall nur so lange betrachten, als diese Ausbildung noch im Werden ist, und sie später aus dem Auge verlieren. Von grosser Wichtigkeit sind sie nun in dieser Vorzeit der germanischen Kunst.

In unsern nördlichen Ländern lagen ohne Zweifel den Abschreibern und Miniatoren der Bücher meistens lateinische, mithin entweder in Italien oder doch unter dem Einfluss der spätrömischen Kunst entstandene Manuscripte vor. Griechische waren, da nur äusserst wenige Gelehrte, diese Sprache verstanden*), gewiss sehr viel seltener; indessen kamen ohne Zweifel auch solche durch mittelbare und unmittelbare Uebersendung als Gegenstände höhern Studiums oder als Seltenheiten in die Bibliotheken grösserer Klöster und in den Besitz der Fürsten, und die Schwierigkeit der Sprache hinderte nicht die Nachahmung einzelner Bilder verständlichen Inhalts.

Die ältesten uns bekannten Miniaturen in den nördlichen Ländern sind nicht fränkischen Ursprungs, sondern

*) Alcuin selbst hatte nur unvollkommene Kenntniss des Griechischen und als Rotrudis, Karls Tochter, mit dem byzantinischen Kaiser Constantin VI. verlobt war, hielt sich ein Grieche am fränkischen Hofe auf, um sie die Sprache ihres künftigen Gemahls zu lehren. Lorentz, Alcuins Leben (Halle 1809) S. 64.

angelsächsischen. In Brittannien und Irland erhoben sich die Klöster frühe zu einer für jene Zeit ausgezeichneten Bildung und Bedeutung; die gelehrtesten Männer (wie unter andern der berühmteste, jener Abt Beda, genannt der Ehrwürdige, ein Wunder seiner Zeit) und die Bekehrer der meisten deutschen und nordischen Gegenden gingen aus ihnen hervor. Die Frömmigkeit der Angelsachsen trug aber dabei den eigenthümlichen Zug tiefer Anhänglichkeit an das Vaterländische; die Muttersprache wurde aus der Kirche nicht völlig verdrängt, man gebrauchte sie bei der Hersagung des Paternosters, und selbst die Messe wurde nicht ganz lateinisch gelesen. Daher begann man denn auch schon sehr frühe*), die Evangelien zu übersetzen und Umschreibungen derselben in angelsächsischer Sprache zu verbreiten. Zugleich war aber die Verbindung der Angelsachsen mit den südlichern Ländern eine sehr lebendige; von Frömmigkeit und nordischer Wanderlust getrieben waren sie die fleissigsten Wallfahrer. Ihre Könige legten an verschiedenen Stellen Hospitien für die Pilger an; das grösseste in Rom, die Sachsenschule, deren Namen sich noch jetzt erhalten hat**). Die Angelsachsen waren, wie alle andern germanischen Völker, in den bildenden Künsten vollkommen unerfahren. Ihre Kirchen waren bisher von Holz gebaut und mit Schilf oder mit Bleiplatten gedeckt. Erst gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts gründete man steinerne Gebäude; man nannte sie Gebäude nach römischer Sitte. Es versteht sich daher, dass ihre Priester auch die Mittel des Studiums und der Andacht, namentlich Bücher, aus Rom mitbrachten, welche dann in ihren

*) Seit 680. Lappenberg Gesch. v. Engl. Th. I. 197.

**) S. Spirito in vico de Sassia.

Klöstern vervielfältigt und übersetzt wurden*), dass man um diese heiligen Schriften einem sinnlichen Volke angenehm zu machen, die bildliche Ausschmückung gern hinzufügte, und dass man sich auch dabei italienischer Vorbilder bediente, war natürlich. Zu den ältesten uns erhaltenen angelsächsischen Manuscripten gehört das s. g. Cuthbert-Buch, eine Evangelienhandschrift aus dem siebenten Jahrhundert mit dazwischen geschriebener Uebersetzung, in sauberer Schrift auf schönstem Pergament mit reichen Verzierungen, also gewiss mit allen Mitteln der damaligen Kunst ausgestattet; auch haben sich die vier sächsischen Mönche, welche Schrift und Ausschmückung besorgten, am Schlusse genannt. An eigentlichen Gemälden sind nur die vier Evangelisten vorhanden, bei denen schon aus der Inschrift sich ergiebt, dass sie nach ursprünglich griechischen Typen, jedoch wahrscheinlich schon in italienischer Nachbildung gearbeitet sind, indem den lateinischen Namen der Apostel das griechische Wort: ὁ ἅγιος, der Heilige, jedoch ebenfalls mit lateinischer Schrift und ein Mal sogar mit lateinischer Endung vorgesetzt ist. Von diesen Vorbildern sind die Stellungen, die Art der Bekleidung und die Formen der Sessel beibehalten; dagegen ist die Behandlung eine ganz abweichende und höchst barbarische, indem alle Umrisse zwar sehr zierlich mit der Feder gezogen, dann aber mit der Localfarbe nur angestrichen sind. Die Gesichter sind ohne alle Schatten, mit Ausnahme der Augenhöhlen und längst der Nase, so dass sie völlig leblos erscheinen; die Falten in den Gewändern sind ganz willkürlich und sinnlos eingesetzt. Bei diesem völligen Mangel des Sinnes

*) So brachte der Abt Benedict wiederholt Gemälde und Bücher aus Rom nach Hause. Lappenberg a. a. O. S. 168.

für das Figürliche, überrascht die geschickte und selbst geschmackvolle Ausführung der Ornamente. Die Anfangsbuchstaben und die Einfassungen der Seiten sind mit vielfach verschlungenen, hellfarbigen Bändern auf schwarzem Grunde verziert, an denen die Farbenwirkung sehr angenehm, die Erfindung der Verschnörkelungen mit häufig eingemengten Drachenköpfen sehr künstlich und zierlich ist. In einem andern wenig spätern angelsächsischen Evangelienbuche sind die Symbole der vier Evangelisten, Mensch, Löwe, Stier und Adler, mit gleicher Feinheit der Feder, aber schon ganz wie die Figuren in den Wappen, mit steifer Regelmässigkeit gezeichnet*). Man sieht in diesen frühesten Beispielen deutlich, welche Stelle diese Arbeiten einnehmen. Sie entstehen nicht aus dem eigentlich-bildnerischen Triebe, nicht aus dem Bedürfnisse der Darstellung des Lebendigen, sie schliessen sich selbst an die überlieferte Technik der Malerei nicht an, sondern gehen aus dem Kalligraphischen hervor, aus der Richtung des Formensinnes, der schon in den Schriftzügen Nahrung und Ausbildung findet. Sie ruhen daher in demselben allgemeinen Elemente wie die Architektur, und haben mit ihr die Richtung auf eine geometrische Regelmässigkeit, auf die strenge Symmetrie des Leblosen, auf die reine, bedeutungslose Schönheit der Linie gemein. Sie unterscheiden sich aber von der wirklichen Architektur durch den Mangel der höhern, ernsten Regel, welche diese aus den Gesetzen der Körperlichkeit empfängt, und

*) Waagen (dessen Nachrichten bei den Miniaturen fast immer zum Grunde liegen) a. a. O. I. S. 133. über das Cuthbertbuch u. a. angelsächsische Miniaturen in England; III. S. 241 über das andre im Texte erwähnte Manuscript in Paris. Die Abbildungen einiger Initialen bei H. Shaw, Illuminated ornaments selected from Manuscripts etc. London 1833. tab. 5.

gehen ins Spielende und Willkürliche über. Gegen die Formen des Lebens verhält sich daher auch diese Kunstrichtung noch gleichgültig, sie entstellt dieselben zum Todten und Leeren oder sie verwandelt sie in architektonisch regelmässige Bildungen, wie wir sie später in der Heraldik im Gebrauch sehen.

Im Frankenreiche finden wir die ersten erheblichen Miniaturmalereien in der Zeit Karls des Grossen, also etwa hundert Jahre nach der Ausführung des Cuthbertbuches. Dafür bemerken wir aber auch hier schon erhebliche Fortschritte. Eine nicht unbedeutende Zahl von Handschriften mit Miniaturen aus der Zeit Karls und seiner nächsten Nachfolger sind in Paris, München, Rom, Trier und an andern Orten aufbewahrt, die schönsten wahrscheinlich aus der Zeit Karls des Kahlen, eines frommen und kunstliebenden Fürsten, der besonders diesen Kunstzweig begünstigte. Diese Miniaturen gehören zu den prachtvollsten, sie sind theilweise auf purpurrothem oder violettem Pergament, mit grossen, sehr regelmässig ausgeführten, manchmal goldnen Buchstaben, mit mühsam verzierten Initialen, mit reichen Einfassungen der Blätter, oft mit Säulen als Abtheilungen der Schriftcolumnen geschrieben und verziert. In manchen Stücken und in einzelnen Handschriften ist ein überwiegender Einfluss römischer und selbst griechischer Vorbilder zu erkennen. So in dem Typus gewisser Köpfe, in den kleinlichen, magern Falten, dem grünen Ton der Schatten des Fleisches, den Schraffirungen der Gewänder mit Gold, dem häufigen Gebrauch ungebrochener Farbentöne. Die vorkommenden Architekturtheile sind von spätrömischer Form, die häufig vergoldeten Kapitäle dem korinthischen verwandt; der Segen wird überall nach dem Ritus der griechischen Kirche

ertheilt *). Die Beischrift des Christuskopfes ist, was freilich noch sehr viel später im abendländischen Mittelalter beibehalten wurde, die grieschische: I H S (Jesus, später lateinisch durch In hoc signo erklärt) und ☧ (Christos) **). Bisweilen kommen noch antike Personificationen vor, Sonne und Mond als Apoll und Diana auf zweispännigen Wagen, Flussgötter in alter Weise, auch allegorische Gestalten, wie Klugheit, Gerechtigkeit u. s. w. personificirt. Christus und selbst die Heiligen sind bald in der starren Würde wie auf den Mosaiken, bald wie in den Katakomben jugendlich und bartlos dargestellt. Dennoch rühren diese Manuscripte nicht von Griechen oder Italienern, sondern von Franken her; sie haben ihre Namen nicht selten genannt, sie sprechen es ausdrücklich aus, dass sie mit den Italienern wetteifern ***). Auch finden sich unverkennbare Spuren ihres fränkischen Geistes. In Beziehung auf die menschlichen Gestalten bemerken

*) Die abweichende Form des Segnens in der griechischen und lateinischen Kirche bezieht sich auf eine zwischen beiden Kirchen streitige, sehr dunkle und schwierige Lehre, auf die Frage, ob der heilige Geist vom Vater allein oder vom Vater und Sohne ausgehe. Mit symbolischer Anspielung darauf wurden bei dem Segen in der lateinischen Kirche die drei ersten Finger der rechten Hand ausgestreckt, während in der griechischen der Daumen dem Mittelfinger angelegt wurde.

**) Bekanntlich findet man noch jetzt in Italien und in andern katholischen Gegenden das griechische Monogramm des Christusnamens zwischen den griechischen Buchstaben A und O im Gebrauche. Man darf diese Anwendung griechischer Formen keinesweges immer aus byzantinischen Vorbildern erklären wollen; es hängt vielmehr damit zusammen, dass schon in den ersten christlichen Gemeinden die Sprache der Apostel einen Einfluss auf die lateinischen Christen übte.

***) So Ingobertus im Codex von S. Calisto in Rom. Andere Namen sind Gottschalk in einem Codex im Louvre, Liuthard mit Beringarius im Emmeraner Codex in München, ohne diesen in einem Psalterium in Paris.

wir sie meistens als Barbarismen, in den Missverhältnissen der Körpertheile, an den zu grossen Füssen und Händen mit langen, an den Spitzen auswärts gebogenen Fingern, und in den oft allzudicken Köpfen. Die Farbenwirkung ist immer etwas roh und grellbunt, und die Ausführung hat nicht die Feinheit, wie in den gleichzeitigen byzantinischen Miniaturen. Die Tracht ist bei den Heiligen meist die antik römische, bei andern Personen schon ganz oder theilweise die fränkische, mit kurzen Hosen und umwickelten Stiefeln. Auf dem Dedicationsblatt ist gewöhnlich der Fürst, für welchen das Exemplar bestimmt war, auf dem Throne dargestellt, mit der Krone, in langer Tunica und mit dem Mantel bekleidet, von einigen Hofleuten umgeben, zuweilen mit dem Maler, Schreiber oder Geschenkgeber, welche das Buch überreichen. Die Bildnisse dieser Fürsten haben alle denselben Typus, ein langes Oval, mit dicker Nase und einem Schnurrbart; an Porträtähnlichkeit ist also nicht zu denken, die Gleichheit kann vielmehr verleiten in diesen verschiedenen Königen dieselbe Person zu vermuthen. Allein bei aller abstossenden Rohheit der Zeichnung zeigen sich doch auch schon manche Spuren eines frischern, derbern germanischen Sinnes. Einzelne menschliche und noch mehr thierische Gestalten sind schon mit grosser Lebendigkeit und Naturwahrheit aufgefasst *). Besonders aber in der Wahl der Gegenstände und in der Erfindung bemerken wir eine grössere Freiheit und Regsamkeit des Geistes.

Von manchen Vorurtheilen, welche die gealterte griechische Kunst hemmten, war das Abendland frei. Wir

*) So Bileams Esel, der mit einer höchst natürlichen Bewegung vor dem ihm entgegentretenden Engel zurückprallt. S. die Darstellung aus der Bibel von S. Paul bei Aginc. peint. t. 43. n. 2.

sahen oben, dass die Momente der Passion und namentlich die **Kreuzigung** von der byzantinischen Kunst erst sehr spät, vielleicht erst im neunten Jahrhundert aufgenommen wurden. Im Abendlande finden wir sie viel früher; seit der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts werden mehrere solcher Darstellungen, als Malerei, in Mosaik und plastisch, erwähnt, und zwar mit solchen Nebenumständen, dass wir nothwendig an ein natürliches Bild, nicht an ein blosses Symbol denken müssen*). Auch in dieser Beziehung möchte Italien den fränkischen Ländern vorgehen, indessen wurde gewiss der weiteste und unbefangenste Gebrauch von dieser Freiheit unter den Deutschen gemacht. Die Darstellung **Gottes** des Vaters in menschlicher Gestalt, welche sich schon die Katakombenkunst in der Regel nicht erlaubt, sondern sich mit der Andeutung einer vom Himmel herabreichenden Hand begnügt hatte, wurde später von der Kirche vermieden; die Kirchenväter hatten sich sehr entschieden dagegen erklärt**). Im byzantinischen Reiche war nach den Un-

*) In mehr als einer Beziehung merkwürdig ist eine Nachricht welche Beda (Hist. Abbat. Wiremut. ed. 1664. p. 6.; vergl. auch Lappenberg a.a.O. Th. I. S. 168.) giebt, nach welcher der Abt Benedict Biscopius im J. 686 seinem Kloster in Brittanien aus Rom vier Bilder mitbrachte, Gegenstände des alten und neuen Testaments, als Parallelen. Sie enthielten den Isaac, der das Holz zu seinem Opfer, und Christus, der das Kreuz trägt; die eherne Schlange des Moses und »Filium hominis in cruce exaltatum.« Wir finden hier also schon denselben Parallelismus und bei denselben Gegenständen, wie er sich das ganze Mittelalter hindurch erhielt. In Rom liess Pabst Johann VII. (705) in der Peterskirche den Gekreuzigten in Mosaik darstellen; es wird ausdrücklich bemerkt, dass er bekleidet und zwischen Henkern gezeigt war (Anastasius in vita Joh. VII.). Gregor von Tours (de gloria martyr. c. 23.) spricht von einem Crucifix in der Kirche zu Narbonne, an welchem der Heiland **nackt** dargestellt war.

**) S. die bei Emeric David a.a.O. p. 20 angeführten Stellen.

terscheidungen, welche der Bilderstreit hervorgerufen hatte, gar nicht daran zu denken. Die fränkischen Miniaturmaler des neunten Jahrhunderts nahmen dagegen nicht Anstand, in den Bildern der Schöpfungsgeschichte den Herrn selbst auftreten zu lassen; ein Verfahren, welches fast unvermeidlich war, wenn man diese wichtigen Ereignisse so wie die Schrift sie erzählt und die Phantasie sie sich vorstellt, dem Auge versinnlichen wollte, und welches denn auch später im Abendlande fortwährend beibehalten wurde. In den apokalyptischen Scenen und in der Glorie, von Cherubim umgeben, stellte man ebenfalls den Herrn ohne Besorgniss dar *). Es fehlte also nicht ganz an Freiheit und Selbstständigkeit der Erfindung; wir sahen schon oben an den Reliefs der Eggestersteine ein Beispiel kecker und kräftiger Ausführung eines neuen und eigenthümlichen Gedankens.

Konnte diese Unbefangenheit sich schon bei heiligen Aufgaben ungeachtet der vorliegenden Vorbilder geltend machen, so war sie gewiss bei weltlichen Gegenständen noch grösser. Während die Byzantiner bei solchen durch das ängstliche Ceremoniell und durch ihre historische Ueberlieferung in engen Gränzen gehalten wurden, hatten die Deutschen in ihren Heldensagen einen frischen, noch unverarbeiteten Stoff, der ihr Gefühl im höchsten Grade anregen musste. Bei solchen Aufgaben wie Karl sie stellte (man erinnere sich, dass er in dem Palast von Ingelheim die Thaten der Helden von Ninus bis auf seine Zeit, in dem von Aachen seinen spanischen Feldzug malen liess), mussten die Vorstellungen der altgermanischen

*) Aginc. a. a. O. t. 41. n. 2. und t. 42. n. 1. in den Abbildungen nach der Bibel von S. Paul (S. Calisto). — Waagen a. a. O. S. 248, 251. die Bibel Karls des Kahlen in der Pariser Bibl. beschreibend.

Kriegsgesänge und Heldenlieder nothwendig Einfluss erhalten. Leider ist uns von diesen Wandgemälden nichts geblieben, aber wir können Spuren dieses kriegerischen Geistes auch in den Miniaturen bei Hergängen dieser Art wahrnehmen*). Ueberhaupt sind diese kleinen Bilder nicht ohne Leben und man erkennt, wenn man sich durch die Unvollkommenheit der Zeichnung nicht abschrecken lässt, oft eine recht frische Auffassung des Gegenstandes, dem der Maler selbst eine gewisse Poesie abzugewinnen weiss**). In der Anordnung fehlt es freilich noch an einem festen Princip; zu einer malerischen, perspectivischen Darstellung ist es noch nicht gekommen, die plastische genügte diesen Hergängen im Himmel und auf Erden, mit ihren weiten Hindeutungen und Verbindungen nicht. Der Maler suchte sich dadurch zu helfen, dass er in einer Einrahmung mehrere Momente zusammenfasste, entweder mit bestimmten Abtheilungen oder mit einer rohen Perspective übereinander gestellt.

In einem höchst günstigen Lichte zeigt sich aber diese Freiheit und Frische des Sinnes an den Ornamenten. Auch sie schliessen sich zwar grossen Theils an antike Vorbilder an; der Mäander, Acanthusblätter und andere Pflanzenformen der römischen Architektur sind sehr häufig

*) Man darf nicht immer, wie es häufig geschieht, jede in Erfindung und Composition gelungenere Darstellung ebendeshalb für die Nachahmung eines alten Vorbildes halten. Bei den Byzantinern ist man wohl zu diesem Schlusse berechtigt, aber nicht bei den Deutschen, wenigstens nicht in dieser ersten Zeit, wo neben der Tradition die germanische Richtung sich, freilich mit kindischer Unbeholfenheit, aber auch mit kindischer Unbefangenheit, ganz unverkümmert regte.

**) So ist der Sturz der Rotte Korah mit höchst mannigfaltigen und lebendigen Bewegungen, das Urtheil Salomons und die Ausgiessung des heiligen Geistes mit ausdrucksvoller Würde und Feierlichkeit gegeben. Aginc. peint. t. 41. n. 5. und t. 42. n. 2. u. 7.

und mit mässigen Veränderungen nachgeahmt; Greife, geflügelte Meerböcke, kommen einige Male vor. Andere Formen aber sind ganz neu und eigenthümlich. Gewöhnlich beruhen diese auf dem einfachen Gedanken der Verschlingung von gleich breiten Riemen oder Bändern, der dann aber im schönsten Schwunge der Linie mit Eleganz und Anmuth sehr künstlich, mit grosser Sauberkeit und Sicherheit durchgeführt ist. In oder neben den Grundstrichen der kolossalen Anfangsbuchstaben bewegen sich die linearen Verzierungen dem Umrisse gemäss, und bilden so grössere Massen; in der Mitte derselben aber oder in den freiern Räumen entwickeln sie sich zu reichen und vielfach verschlungenen Figuren, die dann wieder mit kecker Wendung in den Körper des Buchstabens sich hinüberziehen. Oft gehen sie in Blattform, als Pflanzenarabeske über, oft in Thiergestalten, namentlich in Vogelköpfe, zuweilen mischen sich auch schon Drachen und andere Unthiere, oder sogar scherzhafte Vorstellungen, stossende Böcke, ein Fuchs mit einem Männchen und dergleichen ein. Dieses Bandwerk ist hauptsächlich an den Initialen angewendet, während in den Einfassungen der Seiten die antiken Pflanzenornamente Gewinde, Herzblätter u. s. w. vorherrschen. Fast durchgängig aber zeigen diese Ornamente in Zeichnung und Farbe einen sehr feinen und edlen Styl, eine Empfänglichkeit für die Schönheit der Linie, für Massen und Vertheilung, für eine kräftige, wohlthätige Farbenwirkung, welche im höchsten Grade überrascht. Besonders gilt dies von den Figuren, welche nicht auf römischen Vorbildern beruhen. In ihnen herrscht eine kräftige, runde Form, eine freie und sichere Schwingung; sie sind bei allem Reichthume der Linien und Farben einfach und klar, bei aller Künst-

lichkeit voll und mächtig. Besonders ist die harmonische Verbindung heller, gebrochener mit dunkeln, bestimmten Farben sehr eigenthümlich und oft überaus schön. Unbezweifelt sind diese Arabesken die bedeutendste Kunstleistung dieser Zeit, sie können aber auch als Muster dieser Gattung für alle Zeiten dienen*).

*) Beispiele aus dem Codex von S. Calisto (vormals in S. Paul) in Rom, bei Agincourt, Malerei Taf. 45, besonders aber in dem Werke des Grafen Bastard.

Viertes Kapitel.

Die Richtung der karolingischen Kunst.

Fassen wir zusammen, was sich als das Resultat für die Kunstleistungen des karolingischen Zeitalters ergiebt, so finden wir in der Architektur und bei den höhern Aufgaben der Plastik und Malerei ein unbedingtes Anschliessen an antike oder fremde Vorbilder, mit geringer technischer Ausbildung und mit vereinzelten Spuren der ersten, unbewussten Regung eines frischern und eigenthümlichern Sinnes. Nur in der Arabeske, also in einer minder bedeutenden Gattung, in dem leichten Spiele der Phantasie zeigt sich diese Eigenthümlichkeit freier, und sogar mit grosser Schönheit entwickelt.

Dies Resultat ist gewiss ein sehr auffallendes. Denn gewöhnlich geht die Arabeske, wie alle andern bildenden Künste und noch mehr als diese, aus der Architektur, das Kleine und Leichte aus dem Grossen und Bedeutsamen hervor, während wir es hier selbstständig demselben voraus-eilend finden. Zum Theil erklärt sich diese Erscheinung aus

der Abhängigkeit der fränkischen Meister von der römischen Kunst. Wo ihnen Vorbilder gegeben waren, wo die Bedeutung derselben wie in den grossartigen Schöpfungen der Baukunst selbst ihren weniger geübten Augen nicht entgehen konnte, da waren sie gebunden und mussten nachahmen. Wo dagegen die Vorbilder weniger entscheidend und sparsamer waren, wo die Art der Kunstleistung leichter erschien und ohne Gefahr eine grössere Freiheit gestattete, da machte sich unwillkürlich die eigene, inwohnende Richtung geltend. Dadurch geschah es denn, dass der Kunsttrieb sich nicht mit der einfachen, grossartigen Nothwendigkeit äusserte, wie bei der freien Entwickelung eines Volkes aus seinen Naturelementen, sondern dass er nur an Kleinem spielend, vereinzelt, wie zufällig zum Vorschein kam.

Besonders auffallend ist der Contrast zwischen dem Schönheitsgefühl, das in Linien und Farben der Arabesken herrscht, und der Rohheit der bildlichen Darstellungen. Entweder, sollte man meinen, hätten diese Maler sich enge an alte Vorbilder anschliessen, ihre Schönheit verstehen und sie mit dem technischen Geschick, welches sie in der Arabeske zeigen, wiedergeben, oder unmittelbar aus der Natur schöpfen und mit ihr wetteifern müssen. Beides geschah, wie wir gesehen haben, nicht; die Nachahmung antiker Formen ist vorherrschend, aber oft missverstanden; die Spuren freien Gefühls für natürliche Aeusserungen fehlen nicht ganz, aber sie kommen doch nur vereinzelt und in höchst roher Ausführung zum Vorschein. Wir müssen schliessen, dass der Schönheitssinn, der sich doch regte wenn es auf untergeordnete Verzierungen ankam, durch irgend etwas zurückgehalten wurde, sich auch bei der Darstellung des natürlichen Lebens zu äussern.

Die Erklärungen dieser Erscheinung, welche man gewöhnlich, besonders früher gab, sind völlig zu verwerfen. Eine Einwirkung der ascetischen Richtung auf die Kunst, nach welcher man es für nöthig gehalten, die Gestalten recht leblos und abgetödtet darzustellen, fand wenigstens jetzt nicht statt; die Figuren zeigen keine Spuren von Kasteiung und Abmagerung, sie sind vielmehr derb und voll, nur roh und unbeholfen. Noch weniger lag es an einem Mangel technischer Fähigkeit, so dass man die Abweichungen von der Natur, die verrenkten Arme und Füsse, die übergrossen Augen u. dergl. wohl bemerkt, aber diesen Fehlern nicht abzuhelfen gewusst habe. Die Arabesken beweisen eine hinlängliche Uebung der Hand, und Karls Eifer hätte wohl die bessern Talente herbeigezogen. Es ist vielmehr gewiss, dass die Zeitgenossen von diesen mangelhaften Zeichnungen völlig befriedigt waren. Sie rühmten sie, sie bemerkten keine Abweichung von der Natur; wir finden in allen diesen Jahrhunderten zahlreiche Stellen, wo es heisst, dass die Gestalten gemacht wären, als ob sie lebten und wahres Fleisch hätten*). Man hatte also kein scharfes Auge für die Natur, man sah sie ungefähr so, wie sie in diesen Bildern erschien.

Bei den Mönchen, welche in den Klosterschulen die Malerei erlernten, ist dies schon aus einem nahe liegenden Grunde begreiflich. Alles Lernen, als passives Auf-

*) Z. B. Agnellus (Vit. S. Maximiani c. VI. in Murat. Scr. rer. Ital. t. II. part. 1. p. 108.) von Teppichen, in welchen die Wunder Christi eingewebt sind: In carne omnes vivae sunt. — Fortun. lib. I. carm. 12.: Artificemque putes hic animasse feras. — Von den Malereien, welche Wilhelmus Bischof von Mans ausführen liess, heisst es in der Chronik: Viventium speciebus expressis conformatae (Mabillon Analect. lect. vet. mon. t. III. p. 367.).

nehmen des Fremden, unterdrückt die Energie. Es ist eine bekannte Erfahrung, wie blind die sogenannten Stubengelehrten in allen Dingen des Lebens sind, wie fremd ihnen die alltäglichsten Erscheinungen bleiben. Je grösser nun die Masse des Aufzunehmenden ist, je fremdartiger und schwerer sie scheint, desto weniger kann sich das Auge bilden. Es war daher kein Wunder, dass diese armen Mönche, die schon in der Wissenschaft gewohnt waren mit Halbverstandenem sich zu begnügen, die zwischen Kasteiungen und gedankenlosen Wortstudien, von grammatischen Formeln ermüdet an die Arbeit kamen, das Leben nicht mit Unbefangenheit und offenem Sinne betrachteten. Die Laien, die Kriegsmänner, die jagdlustigen Fürsten waren freilich in ganz anderer Lage; ihre frische Thätigkeit brachte sie in beständige Berührung mit der Natur. Aber auf feine Nüancen, auf den Ausdruck des Geistigen und Edeln wurden sie nicht hingeführt; ihr Auge sah alles nur im Groben und Rohen. Die äussere Natur bleibt zwar immer dieselbe, aber der Mensch erkennt in ihr nur das, was seinen geistigen Bedürfnissen entspricht, was er versteht, was er schon vor der Betrachtung gesucht und gewünscht hat. Das Mitgefühl mit dem Leben, aus dem diese Wünsche und dies Verständniss hervorgehen, fehlte aber damals gänzlich; der Sinn war nur auf Festgestelltes und Ueberliefertes gerichtet. Auch ist, wenn man wenigstens von den feinern Zügen in der Erscheinung des Menschen spricht, die Natur wirklich nicht immer dieselbe. Der Mensch ist so sehr für geistiges Leben geschaffen, dass seine Gestalt immer von diesem abhängt; die Menschen glichen sich keineswegs zu allen Zeiten. Leicht kann man dies nachweisen, wenn man die Epochen ausgebildeter Kunst

vergleicht und die Verschiedenheit der vorherrschenden Züge bei unzweifelhafter, genauer Nachahmung der Natur wahrnimmt. Ist nun die geistige Richtung der Menschen eine schwankende, unzusammenhängende, so bleiben auch ihre Bewegungen, der Ausdruck ihrer Mienen, die Bildung ihrer Züge roh und unverständlich. Auch in den Perioden vollendeter Civilisation kommen schwankende, unsichere Charaktere vor, welche dies in ihrem Aeussern zeigen, aber dann weiss der Maler solche Personen in das rechte Licht zu stellen, ihnen eine Einheit zu leihen, welche sie nicht besitzen. Wenn aber diese Erscheinung die vorherrschende ist, dann bildet sich auch nicht die Vorstellung einer solchen Einheit aus; der Maler schwankt selbst und weiss nicht, worauf er zu sehen hat. Hier wurde diese Unsicherheit noch durch die Rücksicht auf alte Vorbilder verstärkt, welche die Phantasie wohl einigermassen berührten, aber doch nur halb verstanden wurden, und an das Ungewisse und Undeutliche gewöhnten.

Wir begreifen hiernach wie es zuging, dass der Kunsttrieb, der noch nicht die Kraft und Klarheit hatte, seine Aufgabe im Gebiete des individuellen Lebens zu erkennen, sich nur an allgemeinen Verhältnissen äusserte. Im Ganzen ist dies die Regel, die wir bei allen Völkern bestätigt finden; der Schönheitssinn regt sich immer zuerst in sich selbst, unabhängig von dem wirklichen Leben, im Unbestimmten und Allgemeinen; er übt sich daran, um erst später zu dem Individuellen überzugehen. Nur darin besteht der Unterschied dieser germanischen Kunstrichtung, dass sie nicht, wie die aller andern Nationen, an den grossen Aufgaben der Architektur, sondern in kleinen und leichten Ornamenten sich äusserte, und dass sie gleichzeitig auch Darstellungen des Lebens wagte,

für welche sie noch nicht reif war. Beides erklärt sich aber aus der Anerkennung der antiken Kunst, welche in der Baukunst das Neue nicht aufkommen liess und für bildliche Aufgaben eine scheinbare Hülfe gab. Immer aber bleibt es auch hier eine Wahrheit, dass die Kunst nur aus der allgemeinen, architektonischen Region, nicht aus dem praktischen Leben, wo die Schönheit mit der Moral in Verbindung steht, hervorgeht. Sie beginnt immer unbewusst, in Formen, von deren Bedeutung sie keine Rechenschaft zu geben weiss.

Dieses frühzeitige Hervortreten der Arabeske, wenn wir es uns auch auf solche Weise erklären, bedarf aber noch von einer andern Seite her der nähern Betrachtung. Es ist für die ganze spätere Gestaltung der christlichen Kunst bedeutsam und giebt uns einen Aufschluss über ihre Richtung, den wir durch eine Vergleichung mit andern Völkern uns klar machen müssen. Zwar ist es richtig, dass die leisen Spuren des geistigen Lebens in so leichten und harmlosen Dingen schwer aufzufassen und in Worten zugänglich zu machen sind, und es scheint sonderbar, an diese bedeutungslosen Züge tiefere Betrachtungen anknüpfen zu wollen; allein grade die unbewussten Aeusserungen verrathen oft die verborgensten Gefühle, und wer diese erkennen will, muss auf jene sein Augenmerk richten.

Denken wir an die alte Welt zurück, so kam bei den Indern und Aegyptern noch kaum etwas vor, was wir mit dem Namen der Arabesken belegen könnten; ihre Verzierungen schliessen sich entweder an die Natur an, oder haben einen rein architektonischen Charakter. Auch bei den Griechen nimmt die eigentliche Arabeske keine selbstständige Stellung ein; in der dorischen Bau-

34*

kunst finden wir zwar strenge, lineare Ornamente, aber sie sind offenbar nur die Trabanten der architektonischen Linien, nur die feinen innern Schwingungen der mächtigen Töne des grossen Accordes; im ionischen und korinthischen Styl nehmen sie wieder Lebensformen, Thier- und Pflanzengestalten in sich auf, und fügen sich doch dem architektonischen Gesetze, sie sind nur eine, wenn auch vielleicht überflüssige Durchführung desselben. Auch von dem leichten Wandschmuck, den die römische Eleganz einführte, lässt sich ziemlich dasselbe sagen, obgleich freier und willkürlicher, drängt er sich doch noch, wenn ich so sagen darf, in die räumlichen Verhältnisse ein. Sogleich nach dem Untergange des römischen Reichs wird die Ornamentik bedeutsamer. Schon in der byzantinischen Kunst, so wenig sie hier ein harmonisches System bildete, zeigt sich eine grössere Freiheit; an den Kapitälen kommt eine Handhabung der Linien vor, die sich nicht an die Formen der Natur oder der alten Kunst anschliesst, sondern aus der Phantasie hervorgeht. Am Stärksten ist diese Richtung freilich bei den Arabern; wir sahen schon wie fruchtbar ihre Phantasie in diesem anmuthigen, abenteuerlichen Spiele, in der geistreichen, spitzfindigen Durchführung des Bedeutungslosen, in dem Mährchen der Linie war. Mit Recht hat die Arabeske von ihnen den Namen. Aber auch bei den germanischen Völkern machte sie sich in bedeutender Weise geltend. Man denke nicht an Nachahmung; denn mit den Arabern standen jene Angelsachsen in gar keiner, die Franken kaum durch entfernten diplomatischen Verkehr in geringer Verbindung, auch war die maurische Arabeske in dieser ersten rauhen Epoche des Islam schwerlich schon so weit ausgebildet. Ebensowenig haben die Franken sie von

den Byzantinern entlehnt, denn sie übertrafen dieselben sogleich, sie blieben nicht, wie bei den Figuren wo sie nachahmten, hinter ihnen zurück. Nur einem gemeinsamen Elemente können wir daher diese gleiche Richtung bei den sonst so verschiedenen Völkern zuschreiben.

Ich glaube dies Gemeinsame darin zu finden, dass sie alle Schüler einer schriftlichen Offenbarung sind. Auf den Zusammenhang dieser germanischen Arabeske mit der Kalligraphie wies ich schon oben hin; sie entstand gleichsam aus den übermüthigen Federzügen des Schreibers. In den Buchstaben selbst liegt ein arabeskenartiges Element, eine Form, die sich nicht an die Natur, nicht an einen bewussten Begriff anlehnt, sondern auf wunderbare oder willkürliche Weise entstanden ist, und sich zu unbewusster oder phantastischer Ausschmückung darbietet. Das kalligraphische Element einer schriftlichen Ueberlieferung giebt daher eine äussere Veranlassung für die Arabeske; sie hat aber wohl auch, so auffallend ein solches Anknüpfen des anscheinend Frivolen an das Höchste klingt, einen innern Zusammenhang mit der Natur einer geoffenbarten Lehre. Denn durch die Offenbarung, gleichviel ob die wahre oder die falsche, die christliche oder die Muhameds, werden die Gemüther über die Natur hinausgerückt oder doch nicht auf sie hingeleitet; die Einbildungskraft hat daher freies Spiel, sie ist auf sich selbst angewiesen und übt sich im Leeren. Bei den alten Völkern konnte eine solche Kunstrichtung nicht entstehen, weil ihr ganzes Denken und Fühlen aus der Natur hervorging und zu ihr hinstrebte; sie waren zu so leichtem Fluge nicht angeleitet und berufen. Am Stärksten sehen wir dieses Band der Natur in jeder Beziehung bei den Aegyptern, und da ist es denn sehr merkwürdig,

dass sie auch jene erste und leiseste Aeusserung ungebundener Formbildung, die freie Schrift, nicht besassen, sondern Naturformen als Buchstaben brauchten.

Wir werden dadurch auf einen wichtigen Unterschied aufmerksam gemacht, der in vielen Beziehungen grosse Aufschlüsse gewährt, auf den zwischen den Völkern der Naturreligion und denen der Offenbarung oder der Schrift. Ich darf bei meinen Lesern schon voraussetzen, dass sie die Verwandtschaft künstlerischer Formen mit den Grundelementen des Geistes leicht auffassen, und darf es daher kurz aussprechen, dass schon durch diese Grundverschiedenheit die Kunst bei jenen eine Richtung auf plastische Wirklichkeit und Fülle, bei diesen auf phantastische Leichtigkeit erhalten musste, welche letzte sich denn in der Arabeske am Entschiedensten ausspricht.

Auch dieser Gegensatz aber prägt sich, wie andere, in der Geschichte nur individuell aus; denn in schroffster Einseitigkeit kann weder das eine noch das andere existiren. Der Natur kann sich der Mensch weder ganz hingeben noch ganz entziehen; beide Richtungen verhalten sich nicht ausschliessend gegeneinander, sondern streben einander entgegen; die höchste Vollkommenheit würde da vorhanden sein, wo sie völlig verbunden und ausgeglichen wären. Schon in der alten Welt fanden wir Völker, deren Religion mehr den Charakter der geoffenbarten als der natürlichen hatte; ich meine nicht bloss die Juden, sondern auch die Perser. Bei beiden war aber die geistige Offenbarung noch mit einem Naturelement verbunden, sie war keinesweges völlig zur Schrift geworden. Denn bei den Persern hatte das Wort Zoroasters nicht die Bedeutung göttlicher Erleuchtung, sondern mehr

die der Einsicht eines weisen Mannes in das Innere der Natur; schon durch ihre Tendenz auf Nützlichkeit war diese Lehre enge an die Wirklichkeit geknüpft. Bei den Juden aber, dem Volke vorzugsweiser Offenbarung, war diese nicht so sehr an die Schrift gebunden; es bestand ein lebendiger Verkehr Gottes mit seinem Volke, in den Schicksalen desselben offenbarte er sich, durch das lebendige Wort der Propheten, durch eine Bildersprache, welche beständig auf die Natur hinwies, redete er zu ihm. Bei den Christen und bei den Muhamedanern hatte die Schrift eine viel höhere Bedeutung, allein bei beiden doch wieder in specifischer Verschiedenheit. Der Islam fasst die Sonderung des Geistigen und des Natürlichen schroff und ungemildert auf, er erkennt in der Natur nicht die Wirkungen Gottes, achtet ihre Gesetze nicht als göttliche, hält den Begriff des göttlichen Willens und der Vorherbestimmung mit aller Consequenz fest; Allah ist ein Despot wie die irdischen Herrscher des Morgenlandes, nur ein grösserer. Im Christenthume dagegen steht zwar die Offenbarung und der Wille Gottes hoch und frei über der Welt und ihren Gesetzen, aber auch diese sind Gottes Schöpfungen, sie werden geehrt, und beides, Göttliches und Irdisches, steht in einem im Einzelnen vielleicht schwer anzugebenden, aber nicht zu verkennendem Zusammenhange. Auch hatte die Schrift für die Christen nicht ganz denselben, ausschliesslichen Werth wie der Koran; dieser war das durch den Propheten überlieferte, abstracte Gesetz, während die heiligen Schriften der Christen, wie sehr man sie auch als unmittelbare Eingebungen Gottes ansehen mochte, doch immer auf die Persönlichkeit Christi hinwiesen. Seine Erscheinung blieb immer das höchste Vorbild, sein Leben die Quelle; das

heilige Wort hatte die Bestimmung die Anschauung seiner reinen Gestalt zu vermitteln, ein neues Lebensprincip zu bilden, es war nicht bloss eine abstracte äusserliche Vorschrift. Das Christenthum ist daher auf Schrift und Natur zugleich angewiesen, und es liegt nur in der Schwäche des menschlichen Wesens, in den Gesetzen einer freien Entwickelung, dass die Vereinigung des Gegensatzes nicht leicht und mit einem Male, sondern allmälig stufenweise erreicht wird. Bei den Völkern des Islam ist deshalb auch die Arabeske die einzige Aeusserung des Formsinnes, anmuthig und lockend, aber täuschend und unfruchtbar; bei den Christen trägt sie dagegen gleich anfangs den Keim zu höherer Entwickelung in sich.

Auf christlichem Boden selbst war aber das Verhältniss zur Natur bei den Byzantinern und bei den Abendländern verschieden. Diese im Gefühl ihrer Rohheit mussten sich so gut wie ganz von ihr lossagen, jene dagegen blieben mit den Gesetzen der Natur vertrauter, wenn auch nicht in neuer christlicher Weise, sondern im Sinne der römischen Welt. Ueberdies stand die Schrift den Abendländern, schon wegen der Verschiedenheit der Ursprache, fremdartiger entgegen, war ihnen daher neuer und wichtiger, als den Griechen, näherte sich in ihrer Bedeutsamkeit mehr der des Koran. Es kam hier darauf an, sich demüthig und allmälig hineinzuleben, während die Byzantiner sie dreist interpretirten, wie die Worte der Philosophen oder wie legislatorische Aussprüche. Auch in so harmlosen Aeusserungen, wie die Arabeske ist, können wir diese Verschiedenheit beobachten. Denn bei den Deutschen entwickelt sie sich freier, abstracter, mehr als reines Spiel, bei den Byzantinern bleibt sie entweder dürftig, eine magere Zusammenstellung einfacher

mathematischer Formen, oder sie behält mehr Antikes bei, feste, geschlossene Gestalten von Pflanzen und Thieren. Bei diesen ist sie Ueberfluss, zu dem Fertigen hinzukommend, bei jenen ein strebendes Element, dem seine Zukunft noch bevorsteht. Hiedurch unterscheidet sich auch diese germanische Arabeske von der maurischen; man fühlt ihr an, dass sie nicht das Letzte und Höchste ist; theils weil sie, obgleich eigentliche und reine Arabeske, nicht bloss ein aus der Natur entlehnter Schmuck, dennoch Naturgestalten aus sich entwickelt, indem die Linienzüge häufig und später immer mehr in Pflanzen und besonders in Thierformen auslaufen, besonders aber, weil sich eine ernste Richtung auf Bildung von Massen und Gegensätzen, auf strenge geometrische Regelung der gradlinigen oder gekrümmten Linien, mit einem Worte eine architektonische Richtung, zeigt. Während also gewöhnlich die Arabeske aus der Architektur hervorgeht, verhielt es sich hier umgekehrt; der eigenthümliche Formensinn der Germanen regte sich schon in solchen Verzierungen, während er sich in der eigentlichen Architektur noch schülerhaft und unfrei an antike oder fremde Vorbilder anschloss. Wir werden finden, wie er von da aus sich zuerst an den Ornamenten, dann auch an wesentlicheren Theilen der Gebäude zeigte*).

*) Die Zeichnung der schönen broncenen Balustrade zwischen den obern Pfeilern des Aachener Münsters (welche von Eginhard cap. 23. bereits erwähnt und mithin unzweifelhaft karolingisch ist) zeigt schon Aeusserungen dieser architektonischen Richtung. Zwar herrschen noch antike Formen, Pilaster mit fast korinthischen Kapitälen, Herzblätter und ähnliche Ornamente, vor. Aber ihre Zusammenstellung und die diagonale Richtung der Linien gegen das Viereck der Einfassungen sind schon neu. Bemerkenswerth ist auch, dass nicht alle acht, sondern nur je zwei und zwar die gegenüberstehenden Balustraden einander gleich sind, dass also ein symmetrischer Wech-

Dieses frühzeitige, wenn man will voreilige Hervortreten der Arabeske in der abendländischen Kunst giebt uns wesentliche Aufschlüsse über ihren Charakter und ihre Richtung. Um diese aber in ihrer vollen Wichtigkeit aufzuzeigen, ist vorher auf eine verwandte Erscheinung auf einem andern Gebiete, auf dem der Poesie aufmerksam zu machen. Auch hier nämlich zeigt sich bei den abendländischen und besonders bei den germanischen Völkern eine formelle Eigenthümlichkeit sehr viel früher, als die tiefere Durchbildung ihres moralischen Charakters, nämlich in der Anwendung des Reimes.

Bekanntlich hatten die Griechen und Römer ihn nicht; ihre Versmaasse bestanden in dem regelmässig durchgeführten, rhythmischen Wechsel langer und kurzer Sylben, ohne andre Bezeichnung des Ausganges der Verse als durch den Ablauf dieses Maasses. Für die Wirkung des Gleichklanges waren sie nicht unempfindlich, sie brauchten ihn aber nur selten und niemals in nothwendigem Zusammenhange mit dem Versmaasse, sondern immer nur als zufällige, überraschende Andeutung der Uebereinstimmung einzelner Begriffe oder wegen eines bestimmten, beabsichtigten Wohlklanges. Ebenso anerkannt ist dagegen die Wichtigkeit und fast Unerlässlichkeit des Reimes für die Poesie der modernen, christlichen Völker des Abendlandes. Wir sehen daher hier einen durchgreifenden Unterschied des Formgefühles, und es ist höchst bemerkenswerth, dass sich derselbe auch hier zuerst in dieser Periode geltend macht.

Schon die Dichter der lateinischen, christlichen Hym-

sel eintritt. Ein Motiv, welches die antike Kunst nicht gekannt hatte, welches an den Wechsel des Reimes erinnert und sich in der Architektur des Mittelalters später häufig findet.

nen des vierten und fünften Jahrhunderts, sagten sich von der Herrschaft der antiken Versmaasse los; sie mogten ihnen kalt und, besonders als seit der Zeit des Ambrosius der gemeinsame Kirchengesang üblich wurde, zu künstlich erscheinen. Statt derselben wählten sie einfachere Formen, vorzugsweise vier- oder achtfüssige Jamben oder Trochäen, wie sie auch schon bei den Römern in Volks- und Soldatenliedern vorgekommen waren, welche in ihrem Rhythmus und in ihrer correspondirenden Wiederholung einige Aehnlichkeit mit dem Tonfall der antithetischen Verse der alttestamentarischen Poesie hatten. In dieser Wiederkehr gleichtönender, zweitheiliger Versmaasse lag denn schon ein Element, welches den Reim erleichterte und fast darauf hinführte. In der That finden sich hier auch schon frühe einzelne gereimte Stellen, aber diese Form kam dennoch nicht zum vollen Bewusstsein und zu weiterer Ausbildung, und die gelehrten Dichter der karolingischen Zeit kehrten sogar in ihren Hymnen wieder zu den antiken Maassen zurück*). Erst durch eine Regung

*) Vergl. Daniel, thesaurus hymnologicus, Hal. 1841, desselben hymnologischen Blüthenstrauss, Halle 1840, und Fortlage Gesänge christlicher Vorzeit (in Uebersetzungen), Berlin 1844. Der h. Ambrosius († 397) und Prudentius haben noch keinen Reim, dieser braucht aber zuerst das (bei den Römern: das saturninische genannte) Maass der achtfüssigen Trochäen, und man bemerkt an den Ausgängen der Verse schon eine Neigung zur Assonanz. Ob der dem Papste Damasus († 348) zugeschriebene gereimte Hymnus in dieser Form ächt ist, mag dahin gestellt bleiben, dagegen wendet der h. Agustinus († 430) den Reim schon wiederholt an, aber unregelmässig und zufällig; auch fand er nicht sogleich Nachfolge. Noch Fortunatus (um 600) scheint den Reim eigentlich nicht zu kennen; in seinem berühmten, mächtigen Kirchenliede: Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium, ist offenbar etwas Reimartiges beabsichtigt, aber es kommt gewöhnlich nur zur Assonanz. Jetzt finden sich immer mehr Spuren des Reims; so in dem bekannten Liede des Paulus Diaconus († gegen 800): Ut queant laxis resonare fibris. Allein Alcuin und selbst sein

des germanischen Volksgeistes kam der Reim in allgemeinen Gebrauch.

Die alten Germanen und ihre Stammverwandten, die skandinavischen Völker hatten ebenfalls den Reim in unserm Sinne des Wortes noch nicht, allein der feststehende Gebrauch der Alliteration zeigt sie schon für den Gleichklang empfänglich. Es ist nicht zu verkennen, dass der Reim mit der Wortbildung der Sprachen in engem Zusammenhange steht. Die alten Sprachen mit ihren langen Flexionsendungen, welche sich an die kurzen Stammsylben anhängen, sind schon deshalb für den Reim wenig geeignet, weil er nothwendig auf jene weniger bedeutsamen Endungen fallen müsste. Die nordischen Sprachen waren es aus einem andern Grunde nicht, wegen der vorherrschenden Einsylbigkeit und Härte ihrer Wörter; allein ebensowenig besassen sie die festausgeprägte Geltung der Sylben, welche eine Bedingung der antiken Versmaasse war. Sie bedurften daher zu ihrer poetischen Behandlung einer andern Regelmässigkeit, welche ihnen nach alter Volksgewohnheit durch den Gleichklang, zunächst in der Form der Alliteration, gegeben wurde. Diese Form und ihr Gebrauch bei den nordischen Völkern vor der Annahme des Reimes zeigt also schon eine Anlage für denselben, welche es nicht gestattet, seine spätere Ausbildung bloss dem Vorgange jener christlichen Hymnen zuzuschreiben; es ist vielmehr sehr merkwürdig, dass auch hier das Christliche und das Germanische nach derselben Richtung hinwiesen.

Oft hat man die Entstehung des Reimes bloss durch

Schüler Rabanus Maurus († 856) brauchen in ihren Kirchenliedern Hexameter und selbst das sapphische Maass. Erst bei Notker († 912) finden sich in der lateinischen Kirchenpoesie deutliche Reimspiele.

jene Eigenthümlichkeit der Sprache erklären, und daraus, wie aus einer natürlichen Nöthigung, herleiten wollen. Allein diese Nöthigung ist keine äusserliche; die Sprache ist nicht ein dem Nationalgeiste auferlegter Zwang, sie ist sein eigenstes, wenn auch im Einklange mit den natürlichen Verhältnissen vollbrachtes Werk, der treue Ausdruck seines innern Wesens. Auch war diese Nöthigung nicht vorhanden. Die germanischen Dialekte, für die Schrift und für jede höhere Cultur noch unausgebildet, schlossen sich in jugendlicher Fügsamkeit den antiken Sprachen an. Das Gothische des Ulfilas trägt deutliche Spuren griechischen Einflusses; der härtere Sinn des fränkischen Stammes, von den geographischen Verhältnissen unterstützt, widerstand zwar kräftiger, aber dennoch zeigen die ältesten deutschen Sprachproben, welche auf uns gekommen sind, eine Einwirkung der lateinischen Formen, namentlich auch in der Beziehung, welche dem Reime ungünstig war, in der Ausbildung langer Flexionsendungen. Es würde nicht schwer geworden sein, auch in diesen Sprachen Verse nach antiken Maassen zusammenzubringen, an welchen der unkritische Geschmack der Zeit keinen Anstoss genommen hätte, und welche nicht viel schlechter gewesen wären, als die unbeholfenen Hexameter in den lateinischen Gedichten der karolingischen Gelehrten. Es war daher eine innere, zugleich christliche und germanische Richtung auf das Musikalische, Wohllautende des Reimes, welche zu dieser Form hintrieb, und welche in der germanischen Sprache ein besser dazu geeignetes Material fand, als in der lateinischen, ungeachtet der Veränderungen, die sie bei dem Verfall der alten Literatur erlitt. Diese Neigung wirkte nun aber auf die Sprache ein, bildete sie mehr und mehr für diesen

Zweck, sonderte die begrifflichen Bestimmungen als Hülfswörter von dem bedeutungsvollen Stammworte, und brachte nun bald wirkliche Reime in der neuen Sprache hervor. Bei den ersten deutschen und christlichen Versen, in der poetischen Version der Evangelien durch den Mönch Ottfried ist der Reim, wenn auch noch roh und unvollkommen, doch schon anerkannte und beständig durchgeführte Regel. Er fand nun allgemeine Nachahmung, zuerst in deutschen, dann auch in lateinischen Dichtungen, und behauptete demnächst auch in den übrigen Nationalsprachen des Abendlandes seine unbedingte Herrschaft*).

So zeigt sich also in der germanischen Welt der Reim, das Formprincip der neu entstehenden und künftigen Poesie, ungefähr gleichzeitig mit den ersten Regungen eines neuen Formprincipes für die bildende Kunst in der Arabeske. Beide treten in ähnlicher Weise hervor, unbemerkt und anspruchslos neben der bewussten Nachahmung antiker Vorbilder; der Reim in den deutschen,

*) Die Ueberreste gothischer Sprache und das älteste Fragment eines deutschen Heldengesanges, das berühmte Hildebrandslied aus dem 8. Jahrh. haben nur Alliterationen, keinen Reim. Selbst noch die mit Ottfrieds Gedicht gleichzeitige niedersächsische Evangelienharmonie ist nur alliterirt (Gervinus, Gesch. d. poet. Nationalit. d. D. I. 67). In lateinischer Sprache behielt man auch bei germanischen Stoffen (wie in dem Walter von Aquitanien des Mönches Eckehard aus dem 10. Jahrh.) den Hexameter bei, und die skandinavische blieb auch in der Edda bei Alliterationen stehen. — Die Geschichte des Reims in ihrer Beziehung auf die Sprache bedarf noch näherer Untersuchung, welche ihr niemand besser als Jakob Grimm widmen könnte, völlige Aufklärung würde sie wohl nur dann erhalten, wenn man die Veränderungen der Musik oder doch des musikalischen Sinnes unter der Einwirkung des Christenthumes und der germanischen Nationalität näher nachzuweisen vermöchte. Einzelne Bemerkungen darüber gab schon Herder in dem 2. Theile der Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst (Sämmtl. W. Bd. 16. S. 15. ff.).

für das Volk bestimmten Versen neben den lateinischen Poesien der gelehrten Dichter in Hexametern und im sapphischen Maasse, die Arabeske neben den antiken oder byzantinischen Formen der Architektur und der höhern bildenden Kunst. Wir dürfen daher einen innern Zusammenhang vermuthen, nicht einen unmittelbaren des Reimes und der Arabeske selbst, aber wohl des Gefühles, welches beide hervorrief. Freilich nimmt der Reim eine andere Stelle in der Dichtkunst ein, als die Arabeske in der bildenden; diese erscheint neben den übrigen Schöpfungen wie ein zufälliger Zusatz, der sie nicht berührt, während der Poesie irgend eine Form, die des Reimes oder des regelmässigen Wechsels langer und kurzer Sylben oder eine ähnliche, nothwendig ist. Aber dennoch kann die Ausbildung des Reimes auf demselben Formgefühl beruhen, welches auch die Arabeske erzeugt.

In dieser Vermuthung werden wir bestärkt, wenn wir auf die Völker sehen, bei denen der Reim vorkommt. Schon früher, als bei den Deutschen, finden wir ihn bei den Arabern, also bei dem Volke, das die Arabeske vorzugsweise ausbildete. Schon in den frühesten ihrer Dichtungen vor Muhammed, in den s. g. Moallakats, ist er angewendet. An eine Uebertragung von ihnen zu jenen ist gleichwohl nicht zu denken, man hatte im Abendlande von diesen arabischen Versen nicht die entfernteste Kenntniss. Noch früher war der Reim auch bei den Indern in Gebrauch, ohne dass eine Verbindung zwischen ihnen und den Arabern angenommen werden kann. Er war bei allen diesen Nationen getrennt und selbstständig entstanden, bildete sich auch in verschiedener Weise aus.

Der Völkerkreis des Reimes ist daher nicht ganz derselbe, wie der der Arabeske; das Gemeinsame, welches

ihn in so verschiedenen Zonen hervorrief, muss daher auch von dem, welches jener zum Grunde lag, verschieden sein. Wir wollen versuchen es aus der Beschaffenheit der gereimten Poesie zu entdecken.

In den antiken Versmaassen hat jede Sylbe in Beziehung auf den Rhythmus Bedeutung; sie wird nicht bloss gezählt, sie ist nicht bloss eine Sylbe überhaupt, sondern eine charakterisirte, lange oder kurze Sylbe. Indem sich nun diese Sylben nach einer bestimmten Regel aneinander schliessen, im vorgeschriebenen Gange ein Ganzes bilden, erscheint dieses nach einem festen Gesetze gegliedert, in welchem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf. Dies ist nichts Künstliches und Conventionelles; vielmehr entsteht überall schon unwillkürlich in der prosaischen Rede ein Rhythmus durch die Verbindung der Worte; das Gefühl ordnet sie gern so, dass ihr Tonfall dem beabsichtigten Ausdrucke entspricht. Der Dichter erkennt nur dies Naturgesetz und bildet es aus. Die metrische Haltung des Gedichts ist daher nur die künstlerische Regelung einer nothwendigen Form; sie gleicht dem Umrisse einer natürlichen, etwa menschlichen Gestalt auch darin, dass kein einzelner Strich oder Punkt selbstständig da steht, keiner willkürlich hingesetzt werden kann, sondern jeder grade so beschaffen sein muss, wie es in dem Gesetze liegt. Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und den gleichgültigen, bloss ausfüllenden Sylben, wie in den gereimten Versen, ist daher hier durchaus nicht vorhanden. Das Ganze bildet eine vollkommene Einheit.

Im Reime herrscht dagegen das Princip des Gegensatzes und des Unterschiedes. Zwischen den wenigen bedeutsamen Sylben stehen viele, welche keine andere

formelle Bedeutung haben, als die Entfernung jener andern abzumessen. Diese haben daher keine Verbindung unter sich, sie erhalten sie erst durch den Reim. Der Gleichklang steht vereinzelt unter Ungleichem, er tritt dazwischen als eine plötzliche, unvermittelte Uebereinstimmung. Sich frei und mit blosser Symmetrie gehen lassen und durch einen kühnen Wurf zur Regelmässigkeit zurückkehren, das ist das Gesetz der gereimten Poesie. Man sieht, wie darin die spielende Phantasie eine viel grössere Freiheit hat; unter den gleichgültigen, frei hinfliessenden Worten erscheint das Wort des Reims überraschend, wie eine Art Wunder. In der regelmässigen Verkettung der gemessenen Sylben herrscht dagegen durchweg ein festes Gesetz, eine Nothwendigkeit, wie in der plastischen Gestaltung der Naturkörper.

Der Reim geht daher aus einer Neigung zum Phantastischen und aus einer Stimmung hervor, in welcher der Gegensatz der Dinge, die Antithese, eine besondere Wichtigkeit hat. Bei den Arabern und bei den Germanen haben wir diese Richtung schon oben beobachtet; auch bei den Indern aber hat der grosse Gegensatz der Dinge, der Gegensatz von Ewigkeit und Vergänglichkeit, von schwelgerischem Geniessen und höchster Steigerung des Entbehrens, eine entschiedene Wichtigkeit, er verbindet sich hier bei den Brahmanen mit dem ganzen Reichthume eines polytheistischen Götterkreises, und tritt bei den Buddhisten mit aller Schärfe hervor. Mit diesen Völkern müssen wir aber auch die Juden in Verbindung bringen, bei denen der Gedanke des Gegensatzes noch tiefer ausgebildet, der Schwung der Phantasie noch kühner und voller ist. Hier finden wir nun in der hebräischen Poesie, wenn auch nicht die Form des Reimes, doch etwas

sehr Verwandtes, die freie, von keinem festen Gesetze, sondern nur von einem feinern Gefühle geleitete Folge der Worte, und ihre Anordnung zu einer Antithese.

Das geistige Element, welches bei allen diesen Völkern den Reim oder etwas Aehnliches hervorbrachte, ist daher hauptsächlich die Neigung zur Auffassung des Gegensatzes. Es hat hienach eine allgemeinere Bedeutung als das welches der Arabeske zum Grunde liegt, ist aber dessen Basis; denn die schriftliche Offenbarung ist grade die entschiedenste Form des antithetischen, der Natur gegenüber tretenden Geistes. Es ist dies auch leicht erklärlich, da der Reim selbst eine allgemeinere, nothwendigere Bedeutung auf dem Kunstgebiete hat, als die Arabeske. In der alten Welt gehört diese antithetische Richtung vorzugsweise dem Orient an. Die Culturvölker Europas, die Griechen und Römer mit ihren Vorgängern, sagen sich entschieden davon los, sie betrachten Himmel und Erde als eine grosse Einheit; bei ihnen verschwindet daher auch der Reim völlig, sie kennen nur die gegliederte, plastische Form des Maasses. Durch die Germanen kam jene Richtung wieder auf, sie brachten ein orientalisches Element in das europäische Leben und verschmolzen es mit den Resultaten jener klassischen Bildung, die sie als Erbschaft empfingen. Man kann diese Bemerkung in vielen Beziehungen weiter durchführen, und vielleicht darin die Eigenschaft finden, welche den neuern Europäern den universellen Charakter verleihet, und sie fähig macht, auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenartigsten Nationen einzugehen. Sie ist aber auch für das Verständniss der bildenden Künste, wie sie sich unter den Händen der germanischen oder halbgermanischen Völker entwickelten, vielfach wichtig. Gewiss trug die Bekanntschaft mit den

hebräischen Dichtungen und ihrer formellen und geistigen Antithese dazu bei, diese Neigung zu begünstigen; dass man sie aber nicht ausschliesslich daher leiten darf, geht schon daraus hervor, dass bei den Byzantinern dieselben Vorbilder diese Wirkung nicht hervorbrachten. Die eigenthümliche Weise, wie dieses geistige Element bei den Germanen im Reime sowohl wie in der bildenden Kunst sich äusserte, zeigt endlich noch deutlicher, dass es seine Wurzel in ihrer Nationalität hatte.

Denn auch hier gestaltete sich das Princip des Gegensatzes und der Gebrauch des Reimes bei diesen Völkern nicht gleich, sondern in individueller Verschiedenheit. Bei den Juden finden wir auch hier eine ursprüngliche Frische, aber zugleich eine Formlosigkeit, welche es zu fester künstlerischer Ausbildung nicht kommen lässt. Bei den Indern spricht sich in ihrem langgegliederten Versbau die ganze Weichlichkeit ihres Wesens aus. Bei den Arabern herrscht auch im Reime dasselbe Spiel zierlicher Willkür, wie in der Arabeske. Bei den christlich-germanischen Völkern endlich kommt es, wiewohl erst allmälig, noch nicht in dieser frühen Periode, und mit manchen Schwankungen und Uebergängen, zu einer geregeltern Ausbildung der gereimten Poesie. Ich darf dies nur andeuten, da die weitere Ausführung und Vergleichung dieser Verschiedenheiten im Gebrauche des Reimes mit den geistigen Eigenthümlichkeiten dieser Völker mich zu weit von meiner eigentlichen Aufgabe ablenken würde.

Dagegen bedarf es noch einiger Bemerkungen über die Verwandtschaft des Formprincipes, das sich in jener fränkischen Arabeske, mit dem, welches sich im Reime zeigt, und über das Verhältniss dieses Formprincipes zu dem der griechisch-römischen Kunst. In dieser nahm die

Ornamentation entweder die Gestalt eines natürlichen Gegenstandes an, oder wo dies (wie im Mäander, im Eierstabe und sonst) nicht der Fall war, folgte sie doch einem bestimmten Gesetze; nach diesem formte sie sich und lief so in horizontaler Richtung stets sich wiederholend einfach fort, ohne dass sich irgendwo ein Absatz, ein Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, sich ineinander spiegelnden Seiten bildete. Sie hatte vorherrschend die Bedeutung der Reihe. In der fränkischen Arabeske ist dagegen die gradlinige Verzierung (z. B. die innerhalb der Initialen) nur eine Wiederholung, ein Reflex der äussern Umrisse, während die gekrümmte Linie sich frei und ohne ein nöthigendes Gesetz bis zu einem Höhenpunkte bewegt, dann sich umwendet und denselben Gang in entgegengesetzter Richtung wiederholt, endlich abbricht wie sie angefangen und so ihren Lauf in steter Erneuerung symmetrischer Wiederkehr vollendet. Jede Seite einer solchen Verschlingung ist nur der Abdruck der andern, das Gesetz freier Uebereinstimmung ist es, das sie beherrscht. Wir sehen daher zwei verschiedene, sich entgegenstehende Formprincipien; in der antiken Kunst das der fortlaufenden Einheit, in der christlichen das der Wiederkehr oder der Zweiheit. Indessen während durch jene antike Einheit jedes Glied fest in sich zusammenhängend und geschlossen ist, sondert es sich kräftig von den andern ab. Hier dagegen beruht die äussere Zweiheit auf einer innern geistigen Einheit. Denn ihre beiden zunächst getrennten Seiten sind durch ihre Stellung und durch ihre zwar nicht völlige, aber doch relative Gleichheit auf einander bezogen, sie deuten auf einen innern Mittelpunkt hin und sind durch diesen zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, das sein Gesetz in sich

selbst trägt, nicht bloss in einer äusseren Begränzung. Diese innere Einheit jedes einzelnen Theiles giebt dann aber, eben weil sie keine äusserliche, zugleich das Gesetz des Ganzen, indem sich ebenso die Einzelheiten durch freie Uebereinstimmung zu einem grossen Ganzen zusammen schliessen.

Bei der Vergleichung des antiken Versmaasses mit dem Reimgesetze finden wir ganz dieselben Verhältnisse. Dort den festbegränzten, geschlossenen Vers, der sein Gesetz in ununterbrochenem Verlaufe gradlinig erfüllt, hier das Abspringen und die Wiederkehr nach einer freien, ungemessenen Bewegung; dort die Einheit, hier die Zweiheit, der aber wieder eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient. In der bildenden Kunst sowohl als in der Poesie erscheint dies neue Stylgesetz in dieser Periode noch unvollkommen, es macht sich noch gleichsam zufällig geltend. Aber die Anlage dazu ist schon in diesen frühesten Anfängen vorhanden, und wir werden sehen, wie es später mehr und mehr auch in der höhern Kunst hervortritt. Da es auf der Verbindung entgegengesetzter, mannigfaltiger Formen beruht, die einem Mittelpunkte angehören, so können wir es vorläufig das Gesetz der Gruppirung nennen, welches dann dem Gesetze der Reihe, das in der alten Kunst herrscht, entgegensteht. Wollten wir bei der bildenden Kunst allein stehen bleiben, so könnten wir es das malerische Princip im Gegensatze zu dem Reliefstyl nennen, mit welchen dann die symmetrische Wiederkehr im Reime und der fortlaufende Gang des antiken Verses sich als höchst verwandt erweisen. Wir könnten dann darauf hindeuten, dass schon in den ersten christlichen Bildwerken diese symmetrisch-malerische Form sich zeigte*).

*) S. oben S. 77.

Dies führt uns auf eine zweite tiefere und mehr innerliche Verwandtschaft zwischen dem Reime und dem bildnerischen Sinne, welcher sich in dieser fränkischen Kunst schon geltend macht. Die Regel des antiken Versmaasses ist, wie wir sahen, in der Natur begründet, sie geht aus dem Tonfall der Rede, aus dem Ausdrucke unmittelbar hervor. Aber mit dem Wesen des Wortes hat sie wenig oder gar nichts gemein, für dieses ist sie etwas ganz Aeusserliches; sie misst alles nach dem einförmigen Maasse von Länge und Kürze, die Mannigfaltigkeit der Bedeutung ist ihr gleichgültig. Im Reime dagegen kommt auch der Sinn der Worte in Betracht, und auch darin liegt ein Naturelement. Jeder der nur einmal darauf aufmerksam ist, muss es wahrnehmen, dass die Laute des Wortes keinesweges ganz willkürlich und ohne Beziehung auf die Bedeutung sind. Wenigstens gilt dies von der ersten Entwickelung der Sprache; bei den Stammwörtern ist eine Verwandtschaft des Lautes mit der Bedeutung nicht zu verkennen, gewisse Laute sagen einer Vorstellung zu, sie kehren in Wörtern ähnlicher Bedeutung wieder, werden bei geringen Abweichungen des Sinnes mit Modificationen gebraucht. Zum Theil ist die Verknüpfung gewisser Töne mit gewissen Begriffen so in der menschlichen Natur begründet, dass sie sich bei allen oder vielen Völkern findet, zum Theil beruht sie nur auf einer Gewöhnung, deren Ursprung nicht aufzuzeigen ist. Bei weiterer Ausbildung der Sprache herrscht zwar das Bedürfniss der Unterscheidung mannigfacher und freier Begriffe so sehr vor, dass darüber die erste Abstammung der Wörter vergessen wird, indessen behalten doch jene frühen Eindrücke noch ihre Kraft. Der Klang des Wortes hat daher eine Bedeutung, die wir

eine musikalische nennen müssen, weil sie die Aeusserung eines Geistigen und Individuellen im Reiche der Zeit und des Tones ist. Auch die Länge und Kürze der Sylben hängt, jedoch nur in den Stammsylben, mit dem Klange und der Bedeutung zusammen, bei der grammatischen Biegung und in der Zusammensetzung mehrerer Wörter geht aber diese Beziehung völlig verloren; für das Metrum ist daher jene Klangbedeutung des Wortes ganz gleichgültig, die Wörter werden wie Bausteine im Ebenmaasse aneinandergefügt. Im Reime dagegen tritt das Individuelle des Lautes deutlicher hervor, es wird durch die Wiederholung herausgehoben. Ist nun auch in einer entwickelten Sprache die Zahl der bedeutsam klingenden Worte nicht so gross, dass an diese Beziehung bei jedem Reime gedacht werden könnte, so wird doch dies musikalische Element der Rede in der gereimten Poesie vorzugsweise erhalten, und der Reim wird dem Dichter ein Mittel, durch die Art und den Wechsel der Klänge die Wortgebiete, in welchen sich seine Gedanken bewegen, und dadurch die Stimmung, aus welcher das Gedicht fliesst, auszudrücken*). Es ist nun bemerkenswerth, dass in der deutschen Sprache dies Bedeutsame des Lautes vorzugsweise gefunden wird; noch jetzt, nach den Einwirkungen so vieler fremdartiger Elemente, ist unsere Sprache reich an Wörtern, deren Klang bezeichnend ist. Sie war daher für die Anwendung des Reimes besonders geeignet.

Ganz ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit der Farbe. Auch sie ist an den Dingen charakteristisch, der höchsten Mannigfaltigkeit

*) Feine Bemerkungen in dieser Beziehung giebt die sehr beachtenswerthe Schrift von Poggel: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, Münster 1838.

fähig und dadurch den feinsten Eigenthümlichkeiten sich anschliessend, dabei nicht bloss, wie das Maass, eine äussere, vergleichende Rücksicht, sondern wie der Klang eine selbstständige Aeusserung der innern Kraft. Sie kann daher als ein Ausdruck des Innersten, wenn ich so sagen darf: der Seele der Dinge, gelten, und ist es auch in der Wirklichkeit oft. Indessen verhält es sich hier ungefähr ebenso wie mit dem Klange der Worte in der Sprache; nur am Ursprünglichen, bei den Gattungen oder bei besonders kräftigen Dingen behält die Farbe diese Geltung, bei andern wird sie durch Zufälligkeiten bestimmt. Auch die Kunst bedient sich ihrer daher nicht bloss in jener speciellen Beziehung, als charakteristisch für den einzelnen dargestellten Gegenstand, sondern sie benutzt sie im Ganzen, um durch die Wahl und Verbindung der Farben, welche im Bilde erscheint, ein Allgemeines, eine Region des geistigen und körperlichen Lebens, eine Stimmung, auszusprechen. Ganz so wie in der Poesie der Reim erhält also die Farbe eine mehr subjective als objective Anwendung.

Ueberdies giebt es bei beiden einen noch unbestimmteren Gebrauch. Das Ohr wird durch den Klang der Reime auch dann ergötzt, wenn eine so tiefe künstlerische Durchbildung, wie zum Ausdrucke der Stimmung erforderlich, nicht vorhanden. Das Auge erfreut sich mit grösserem Rechte an einem harmonischen Wechsel der Farben, auch wo keine bestimmten Gegenstände dargestellt sind, kein Werk der höhern Kunst beabsichtigt ist. Farbe und Klang erscheinen hier nur als Elemente, die höherer Gestaltung fähig sind, sie geben nur Ahnungen ihrer höhern Bedeutung und gewähren eine unbestimmte, aber nicht verächtliche Anregung des Sinnes.

Der Reim der karolingischen Zeit und selbst des spätern Mittelalters ist meistens nur in dieser Beziehung angewendet. Nach den ersten Versuchen Ottfrieds schritt die Ausbildung der deutschen Sprache keinesweges rasch vor, während die romanischen Sprachen erst viel später hervortraten. Zwar machte sich der germanische Sinn nun auch im Lateinischen geltend und auch der Reim wurde in ihr fast durchgängig angewendet. Allein in der gealterten, todten Sprache war an ein Herausheben der Bedeutung nicht zu denken, höchstens als Wortspiel oder als Antithese (also grade durch den auffallenden, aber meistens zufälligen Gleichklang des Nicht-verwandten) kommt eine Rücksicht auf die Bedeutung vor. Bis zu dem Ausdrucke der Stimmung erhoben sich aber diese lateinischen Dichtungen nicht; nur bei geistlichen Liedern, und meistens auch da nur aus der spätern Zeit des Mittelalters findet man dies, und zwar oft in grosser Schönheit*); in der Regel dagegen liegt dem Reime bloss eine kindische Freude an dem Klingeln der Worte zum Grunde, es ist die erste Regung eines musikalischen Sinnes.

Auf ganz ähnlicher Stufe finden wir denn auch den Farbensinn in den Werken des frühen Mittelalters. An den einzelnen dargestellten Gegenständen ist die Farbe schwach und weit entfernt von tieferm Ausdrucke; noch weniger ist an eine künstlerische Behandlung des Farbentons ganzer Bilder zu denken. Dagegen ist in den

*) Die lateinische Sprache, obgleich für mannigfaltige Anwendung des Reimes nicht passend, eignet sich vortrefflich für das Kirchenlied; der Feierlichkeit, dem Gewaltigen, Uebermächtigen sagen ihre vollen Vocale wohl zu, und selbst die wiederkehrenden Flexionsendungen sind diesem Ausdrucke günstig, wie das volle, weite, schleppende Kleid dem ernsten Feste. Andrer Meinung ist, vielleicht in allzuweitgetriebener Consequenz, Poggel a. a. O. S. 122.

Arabesken eine wohlthätige, harmonische und oft überraschend neue Zusammenstellung der Farben anzuerkennen.

Wir sehen daher in beiden Beziehungen eine Regung des Sinnes in neuer Richtung, in unbestimmter Allgemeinheit und in harmlosem Spiele, nicht in der Anwendung auf Individuelles oder in der Gestaltung ernster Werke. Es bedurfte erst einer weitern Durchbildung der Nationen, ehe der Sinn sich dazu erheben konnte.

Druckfehler und Berichtigungen.

Seite 31 Zeile 14 v. u. statt welchem lies welchen.
» 121 » 6 v. o. » Häfte l. Hälfte.
» 152 » 5 v. o. » Poryhyrogennetos l. Porphyrogennetos.
» 187 » 13 v. o. » apokalyptischen l. apokalyptischer.
» 230 » 17 v. o. » welche l. welcher.
» 252 » 7 v. u. » Eutyches, l. Eutyches an,
» 256 » 8 v. u. » den mit l. mit den.
» 306 » 12 v. o. » Unmittelbar l. unmittelbar.
» 316 » 15 v. o. » dass er l. dass es.
» 365 » 5 v. u. » a. a. O. l. Essai sur l'arch. des Arabes.
» 367 » 10 v. u. » seinem l. seinen.
» 394 » 12 v. o. » kubische l. kufische.
» 397 » 2 v. u. » Monumenti l. Monuments.
» 432 » 10 v. u. » bewähren l. bewährt.
» 501 » 11 v. o. » vielleicht aus einem antiken Gebäude herrührend, l. deren Kapitäle vielleicht aus einem antiken Gebäude herrühren.
» 512 » 1 v. u. » verschaffte l. verschafften.

